أما بعد

يظلّ هاجس «**علامات**» متنامياً باحتواء الموضوعات الجادّة، والدراسات العميقة والرصينة، هذه الدراسات عبر سنين «**علامات**» أصبحت جُزراً مستقلّة، بينها من الأواصر والتشابك ما يجعلها حاضرة في أذهان الباحثين والدارسين، وفي يقين «أسرة التحرير» أن هذه الدراسات النقدية بمنظوماتها المعرفية «النظرية»، «الأسلوب»، «الشعر»، «السرد»، «القصة»، «الرواية»، إلخ.. قد أخذت عمقاً وبعداً في الحفر المعرفي، والمناقشة الدقيقة، وهي «بكيفها»، و«كمها» جعلت هذا الهاجس يتصاعد كي يسمع الصوت المحاور لها، والمناقش لقضاياها؛ لأنها دراسات حريَّة بأن يتلقفها نقاد عالمنا العربي ومفكروه، ليقدموا حولها قراءات نقدية تثري وتعمّق وتزيل ما قد يعلق بذهن المتلقي من تساؤلات أو استشراف لدراسات تزكّي وتعضد وتبين، وهذه الدراسات النقدية تناولها - أو بعضها - باحثون ودارسون، واستفادوا منها فيما قدموه من دراسات، لكن طموح «أسرة التحرير» في أن تنشط هذه الدراسات التي مسّت هذه الجزر وتمايلت على المتلقين من خلال «**علامات**»، والمتتبع لها سيجد دراسات من هذا النوع، وهذا العدد حفل بقراءة العدد (38).

ومن مجلتكم «**علامات**» فإن أسرة التحرير مع طموحها هذا تتوق بفرح إلى أن تتلقى قراءات نقدية لما نشر في هذه المجلة عبر أعدادها.. لكي يسمع المتلقون. أصواتاً تحاور وتناقش هذه الموضوعات لأن المحاورين والمداخلين والمضيفين والمستدركين سيجعلونها أكثر حيوية وثراءً.

وهذه القراءة تتوقع «**علامات**» منها أن تتوجه لمحور ناقشه مجموعة من نقادنا ومفكرينا عبر «**علامات**» أو لقضية توزعت أعدادها لعدد تمايل على موضوعات متعددة، وهذه القراءات النقدية ستجد مكانها في «**علامات**» حكماً منصفاً أو فارساً متوثباً، أو لنقل لحمة تشد أختها وتعضدها.

عبدالمحسن القحطاني

حول الأسلوبية الإحصائية

2/2

محمد عبدالعزيز الموافي

2/2

- 6 -

1 - 6

أما فيما يتعلق بالوظيفة فقد بين د. مصلوح الكيفيات والمجالات التي يمكن بها وفيها توظيف الإحصاء في دراسة الظاهرة الأسلوبية.

وبدأ ببيان مفهوم المقياس الأسلوبي الإحصائي فعرفه بأنه صيغة شكلية تؤسس علاقة بين المتغيرات أو الخصائص، وتبين ما يمتاز به النص من غيره من النصوص، أو ما يستدعيه من تقويم وأحكام.

ويشكل كلاً من هذين الاستخدامين لهذا المقياس، باباً واسعاً يدلف منه الباحثون إلى ميدان عريض، يستشرفون فيه آفاقاً رحبة للبحث الأسلوبي. وتتسع مجالات التطبيق والإفادة من المقاييس الأسلوبية لتشمل قضايا كثيرة في الألسنيات الاجتماعية، والتاريخية، والنفسانية، والأدبية التي تهتم بها. من هذه القضايا مثلاً: تمايز أساليب الأفراد، والكشف عن المؤلف المجهول، وتحقيق قضايا الانتحال، والوضع والتقليد، وتمييز نعوت الأساليب [75 - 75].

2 - 6

تتعدد **أنماط المقاييس الأسلوبية** بحسب **المبدأ** الذي تستند إليه. وتحديد هذه الأنماط مدخل ضروري لمناقشة مبدأ شمولية المقياس الأسلوبي، ومدى شرعية اقتراض المقاييس، وتجاوزها حدود لغاتها إلى لغات أخرى.

والمبادئ التي يقوم على أساسها الاستدلال بالمقاييس الأسلوبية الإحصائية: منها الرياضي، ومنها المنطقي، الذي يستند إليه قياس «ت.م جونستون» **تنوع المفردات**، ومنها اللغوي وهو المبدأ الذي يقوم على الكشف عن الدلالة اللغوية بين المتغيرات الأسلوبية المقالية، ومنه مقاييس طول الجملة، وأنواعها، والمفاتيح المعجمية.

أما آخرها فهو **المبدأ النفساني** الذي ينتمي إليه معامل «بوزيمان» لقياس درجات الانفعالية والعقلانية في الأسلوب، عن طريق حساب النسبة بين الأفعال والصفات.

ومن ملاحظة «بوزيمان» لتطور لغة الطفل مع نضجه؛ تشكل هذا الفرض العلمي في إطار البحو النفسانية. وجرى اختباره فأسفر عن إمكانات طيبة في قياس درجة التوازن الانفعالي، وقياس أنماط الشخصية وحظها من الانفعالية والعقلانية. وقد كانت تلك الملاحظة منطلقه لوضع هذا المقياس الأسلوبي، ومنطلق من جاءوا بعده لتطويره. وأصبح ممكناً به اختبار الفوارق الأسلوبية بين الشعرية والنثرية، وبين الأسلوب العلمي والأدبي، وبين لغة الكبار والصغار [77 - 78].

ولكن إلى أي مدى يجوز للغات أن تتقارض المقاييس فيما بينها ؟ وأي حجية تكون للمقياس إذا جاوزنا به اللغة التي استنبط فيها إلى غيرها ؟ ومن الضامن لتلك المقاييس أن تتحول إلى كليات معرفية؟

ومن الواضح أن هذه التساؤلات تنصب في معظمها على المحاولات التي بذلت لإعمال «معامل بوزيمان» وتطبيقه على المادة العربية.

ويمكن القول إن مثل هذا المقياس إذا كان قد استنبط من لغة بعينها، فإن ذلك يمنحه شرعية الفرض العلمي الذي يبقى قابلاً للإثبات أو النفي، بحسب ما يؤدي إليه الجهد التطبيقي. وقد ثبت أن درجة صدقه في العربية لم تكن بأقل منها في غيرها من اللغات [78 - 79].

– 7 –

1 - 7

لعله قد تبين مدى الجهد الخارق الذي يبذله الأسلوبيون الإحصائيون لإرساء الأساس المتين لهذا النوع العلمي الواعد بالكثير في مجال الأسلوبيات، برغم ضخامة ما يواجهه من صعاب. ويعد «المنهج الإحصائي» ذروة ما توصلت إليه الأسلوبية في سبيل تحقيق الموضوعية في دراسة النص الأدبي، والابتعاد عن الانطباعات الذاتية التي تتسم بها بعض الأحكام النقدية. ولذلك فهي لا تعول كثيراً على تلك الأحكام وترى - كما مر -

أن الأدب وإن كان «فناً» فإن دراسته ينبغي أن تكون «علماً» يعتمد على البيانات الدقيقة للسمات اللغوية التي تميز نصاً أدبياً عن آخر.

وهذه السمات جد كثيرة، منها الإكثار من مفردات معجمية معينة، وطول هذه أو قصرها. والإكثار من صيغ لغوية معينة، أو نوع من الكلمات. وطول هذه الصيغ ونوعيتها. وكذلك الميل إلى صور معينة. وحين يكثر ترداد سمة من تلك السمات تصبح خواص أسلوبية يربطها الأسلوبي بسياقات معينة ربطاً ذا دلالة.

ومن هنا هدف الفريق الراشد من الأسلوبيين الإحصائيين إلى مواجهة النص الأدبي في شجاعة، والأخذ بأسباب الدرس العلمي على بصيرة. دون أن يقع فريسة لـ «عجمة العقل» أو «عجمة النقل». كما أنه لم يزعم لنفسه القدرة على فك المغاليق، وتحقيق كافة مطالب الدرس الأدبي بل قرر أن «المنظور الإحصائي» «أداة منهجية» وليس «منهجاً». ولايزال الطريق أمامه طويلاً لكي يغدو نظرية من نظريات الدرس الأدبي. لكنه أداة كاشفة، ووسيلة منهجية تساعد على «عقلنة» التذوق و«علمية» المنهج ومن ثم إرساء منهج ألسني في نقد الأدب العربي[66].

ولا يملك أي منصف إلا الإشادة بالجهود الخارقة لبعض الرواد من هذا الفريق؛ حيث أقبلوا على عملهم بهمة صادقة تسندها موهبة فطرية، ولم يقتصروا فيها على الجوانب النظرية، بل طبقوها على النص الأدبي تطبيقاً دقيقاً، كاشفاً عن كثير من زوايا العمل[67].

2 - 7

ومع ذلك لم تسلم الأسلوبية الإحصائية - شأنها شأن كل جديد - من مآخذ النقاد عليها، و«مثاقفتهم» إياها.

فذهب بعضهم إلى أن الباحث فيها قد ينفق جهداً ضخماً في سبيل الوصول إلى نتائج، يمكن إدراكها بالملاحظة اليسيرة. وأن الافتتان بالأرقام يوهم بدقة المنهج، وهذه الدقة قد تكون مخادعة في مجال الأدب. كما قد تؤدي إلى خطر سيطرة «الكم» على «الكيف» في مجال تتداخل فيه الظواهر تداخلاً عضوياً، يصعب معه إحصاء واحدة منها إحصاء منفرداً، أو الوصول إلى تحديد «رقمي» لهذه الظواهر. وبخاصة أن تمسك الألسنيين بـ «علمية» دراستهم، واستقلالها أدى إلى شبه قطيعة بين الدرس الألسني والنقد الأدبي. فقد اتسم علم اللغة بالدقة و«الموضوعية» لكنه فقد إنسانيته، واستحال إلى وصف «محض» غارق في المصطلحات الغريبة، التي قد تبدو غير ذات نفع في التطبيق الواقعي. ويبدو أن الألسنيين تنبهوا إلى شيء من ذلك، فأعاد بعضهم للألسنية «إنسانيتها» بالعودة إلى «التفسير العقلي» و«البنية العميقة» للغة[68].

ويحمد لهم أنهم خففوا من اعتدادهم الزائد بمنهجهم. وتعليق كثير من الآمال عليه. وربما أدركوا تجاوزهم في مواجهتهم «تركيباً لغوياً متميزاً»، بنظرة أحادية، تبرز جانباً وتهمل جوانب كثيرة؛ فهي تقتصر على الناحية اللغوية في مواجهة الشمول

الاجتماعي والثقافي الذي يعكسه النص الأدبي الذي لا يستقل عما حوله، بل يرتبط بأعمال تماثله، وأنواع سينتمي إليها، ووظائف يقوم بها.

ولا شك أن تطبيق النموذج العام على العمل الأدبي، يوقعنا في «محظور» دراسة الأدب من خارجه. ولذلك لاتزال الأسلوبية دراسة جزئية لم تصل إلى درجة من «التكامل المنهجي» الذي يغطي «كل» العمل الأدبي. كما لم تصل إلى درجة من «التمايز المنهجي» الذي يفصل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص الأخرى(69).

فضلاً عن أنها لا تجدي كثيراً من دراسة بعض الظواهر الغامضة في العمل الأدبي، كالإيقاع، والحبكة، والدلالات الاجتماعية والنفسية له.

وعلى هذا يمكن القول إن دارس الأسلوبية الإحصائية الأصيل لا يمكن أن يحتل مكانة لائقة، دون أن يحيط بتراثه الثقافي، بل وأن يكون ذا حساسية نقدية، وتذوق رفيع، يوجه مهارته اللغوية المكتسبة في انتقاء ما يدرسه وتحليله(70) والملاحظ - بادي الرأي - أن المبرزين من أعلام الألسنية العربية يتمتعون بذائقة نقدية صافية، تسندها - لدى البعض منهم - موهبة شعرية فياضة. وهذا هو السبب في تألقهم في مجال الأسلوبية، برغم تدثرهم بعباءة الألسنية!

ومع ذلك، هل يمكن أن يجادل منصف في أن المنهج

الإحصائي يقدم للدرس الأدبي مادته تقديماً دقيقاً؟ وألا يساعد هذا التقديم، أحياناً، في حل مشكلات أدبية خالصة؟ ثم هل زعم آخذ بهذا المنهج أن يسدُّ مسدَّ النقد؟ ولماذا لا نغذ السير معه حتى نحقق «النقد الشامل»؟

يضاف إلى ذلك أن الألسنيين خففوا من إصرارهم على «الطبيعة العلمية» لدرسهم؛ فدرسوا الأسلوب بوصفه مظهراً من مظاهر «تنوع» اللغة، وتعدد مستوياتها. وهم بذلك يقدمون إلى النقد «الانطباعي» و«التقييمي» مقاييس أقرب إلى الموضوعية. ويمهدون السبيل لنضج الأسلوبية، وجمعها بين خاصتي الألسنية والنقد فتصبح «وصفاً تقييمياً»[71].

- 8 -

1 - 8

احتشد الدكتور مصلوح لمنهجه الذي ارتضاه احتشاداً ضخماً. رفدته فيه موهبة شعرية، وحس نقدي متوهج، وتمكن نادر من أدوات البحث، وتملك فريد للغة ناصعة، دقيقة، كاشفة؛ كل ذلك جعل منه واحداً من الرواد في مجال النقد الأسلوبي الحديث، مهما حاول أن ينفي ذلك، متدثراً بعباءة تخصصه الأكاديمي في علم اللغة: «لست ناقداً بنيوياً، ولا في نيتي أن أكون..!»، على حد قوله، في محاضرة ألقاها بالنادي الأدبي في جدة منذ نحو عقدين من الزمان.

وأبرز مؤلفاته فيما نحن بصدده كتابان يرتبط أحدهما

بالآخر ارتباطاً وثيقاً هما: «الأسلوب/ دراسة لغوية إحصائية» و«في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية» وهذان المؤلفان يزيدان قدمه رسوخاً في المجال الأسلوبي الإحصائي الذي عكف عليه، وتضلع فيه؛ حتى صارت كتابته فيه نوعاً من السهل الممتنع، أهلته للريادة في هذا المجال.

لقد كتب على الأسلوبية، وهي تنبثق من رحم الألسنية أن تواجه مشكلة التنوع اللغوي، وتعدد مستوياته ومجالاته الإبداعية؛ بمنهج علمي دقيق. وقد طبقه الباحث في اتجاهه الإحصائي الذي راده متجشماً صعوبات جمة، نتج معظمها من أنه يحرث في أرض بكر؛ فقام بمقارنات عديدة بين الخصائص الأسلوبية بعضها مع بعض، أتبعها بدراساته عن المتغيرات الأسلوبية.

ويطول المقام كثيراً لو أفضنا في استعراض المجهود المثمر للدكتور سعد مصلوح، وما انتهى إليه من نتائج، قد يختلف معه في بعضها قرناء آخرون. لكن أحداً لا يمكن أن يماري في مجهوده، وإخلاصه، وموهبته، وتواضعه. وآماله في مستقبل مشرق لهذا اللون من الدرس، يتجاوز الحلول الخاصة لقضايا بعينها، إلى كونه «مثالاً توضيحياً لطريقة في معالجة النص الأدبي» تسهم في تنوير تاريخ الأدب ونقده، واستجلاء غوامضه؛ تصديقاً لمقولة لا يمل من ترديدها. وهي: «أن الأدب فن، ولكن دراسة الأدب يجب أن تكون علماً منضبطاً»[72].

وهو يعترف بتعقد ظاهرة الأسلوب وتشعبها «بحيث لا تسمح لمنهج أن يعفّى على منهج» ولا لطريقة أن تستثنى طريقة، وإنما تأتي الحماسة للمنهج الإحصائي من أنه نوع من المقاربة طال غبنه، على الرغم مما يحفل به من جليل الفوائد. وما يقدمه من حلول موضوعية لكثير من مشكلات الظاهرة الأسلوبية وقضاياها[73].

وطبيعي أنه لا يمكن أن ينهض بذلك وحده، بل إنه يقدم ملاحظاته العلمية لمن يفيد منها، فيتقدم بها خطوة أو أكثر، مستعيناً بما تقدمه علوم أخرى لخدمة الإبداع الأدبي، تفسيراً وتقييماً؛ فكأنه بهذا الموقف يمهد لنشأة بلاغة جديدة «تؤدي إلى ما يمكن أن نطلق عليه النقد الشامل»[74].

وقد أثبتت البحوث الإحصائية جدارتها في إضاءة جوانب مهمة في كثير من مجالات النقد الأدبي. وبخاصة أنها لم تتحول - لدى بعض المتحمسين لها - إلى أرقام صماء، تغفل ما عداها. بل اعتبرت «السياق» شرطاً لا يمكن تجاوزه في فحصها للأعمال الأدبية ذات السياقات المختلفة. واهتمت بالفروق بين الرسالة المنطوقة والمكتوبة، وبين الفصحى واللهجة، وبين الذكورة والأنوثة، وبين صغر السن وتقدمه. وكذلك الفروق من جهة الجنس الأدبي، ونوع الخطاب، وسمات الشخصية. وكل أولئك عوامل من صميم مكونات السياق[75].

2 - 8

على أية حال، لقد دارت «مشاقفة» جادة وخصبة، حول

القضايا السابقة وغيرها، بين الدكتور صلاح فضل والدكتور سعد مصلوح - وهما من هما في مجال الأسلوبية الأدبية - أفاض الدكتور مصلوح خلالها في مناقشة التحفظات التي أبداها الدكتور فضل، والتي سبق بعضها. ومن المفيد هنا الإشارة إلى ما تبقى منها لأنها تضيء كثيراً من جوانب القضية(76).

يأخذ الدكتور فضل على المنهج الإحصائي أنه يعجز عن الدلالة على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها في تكوين الأسلوب كما أنه لا يستطيع أن يضع أسساً للتفسير الأسلوبي لهذه المؤشرات الشكلية، مما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية في كثير من الحالات؛ إذ تكاد تطرد عكسياً، درجة موضوعية النتيجة. ولعل السبب في ذلك يكمن في طبيعة قصور هذه الإجراءات، إذ يمكن الوصول إلى نتائج هامة دون حصر شامل لكل الخواص في جملة النص» [فضل: 306].

وفي رده، الذي لا يخلو من شيء من الحدة، ذهب الدكتور مصلوح إلى أن القياس الأسلوبي أوله فرض، وأوسطه اختيار، وغايته تشخيص. وكل بحث أسلوبي يجعل غايته الأولى بيان الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في تشكيل النص. كما أن القول بوجوب الحصر الشامل لكل الخواص في جملة النص لم يقل به أحد؛ إذ هو محال واقعاً، وتكليف بما فوق الوسع ثانياً! وإنما يقوم الفحص الأسلوبي على اختيار عدد محدود من المتغيرات الأسلوبية. أما الفحص الشامل فأمر غير وارد بالكلية [مصلوح: 65].

وحينما يشكو الدكتور فضل من كثرة المعلومات التي تستقى من النص. ويراها عقبة حائلة دون المعالجة الإحصائية، يرد الدكتور مصلوح: «ولهذا، لا لغيره، كان اصطناع الطرق الإحصائية» مع صعوبة طرقها، ووعورتها! [مصلوح: 67].

وهكذا عندما يقلل فضل من أهمية دلالة الأرقام، يعقب مصلوح بأن الإحصاء الأسلوبي لا يقنع بمثل هذا التكرار الساذج المذكور في الأمثلة. ويستدل بمقياس «بول» الذي استخدمه في دراسة الثابت والمنسوب من شعر شوقي. والذي يفرق بوضوح بين العد والإحصاء» [مصلوح: 68].

ثم يستعرض د. فضل نماذج من الإجراءات التجريبية، كتجربة الحذف التي تفيد في تحديد الأبنية النحوية الأساسية في النص. مما يؤدي إلى التمييز بين أنماط النصوص. وقد يكون للقارئ دور في إعادة بناء الأسلوب خلال عملية التلقي. كما أن هناك طريقة تعتمد على الرسم والتمثيل البصري للتعرف على «بنية» الأساليب. كما أشار إلى منهج الكلمات «المفاتيح» و«دراسة النسبة بين الجمل الفعلية والاسمية»، ومميزات كل منهما في الاستعمال. واختلاف كل ذلك باختلاف اللغات [فضل: 311 - 330].

يشير د. مصلوح إلى الفروق الكثيرة بين مقياس الاسمية والفعلية، ومقياس «بوزيمان»؛ من حيث عمومية الأخذ، وحرية الأديب في المراوحة بين الفعل والصفة، وقيامه على أساس فرضية

سيكولوجية تطورت في ميدان «علم النفس اللغوي» و«علم نفس النمو» ثم يبين أنه لم يصادر على المطلوب بمغالطة برهانية تجعل من المطلوب إثباته جزءاً من مقدمات البرهان المراد إنتاجه. وإنما اتكأ على فرض علمي اتخذه أصلاً، استخرج منه جملة القضايا. واستعرض نصوصاً من كتابه تدل على علمية المنهج الذي اتبعه. ويرد على ضرورة اختلاف المقياس باختلاف اللغات، وعدم عالمية المقياس؛ بالإشارة إلى أهمية «الجوامع اللغوية» والأساس الشمولي الذي تقوم عليه قضايا علم النفس. ثم التمييز بين عمومية المقولة ونسبية القيم التي يسجلها المقياس عند تطبيقه. ويبين استحالة «الاستقراء الكامل» واستحالة وجود «مقولة عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان» [مصلوح: 69 - 74].

ويظل د. مصلوح يثاقف صنوه، وينبه إلى ضرورة التفرقة بين الملاحظة التجريبية والمقولة العقلية الظنية. ويدهش من قوله إن الأخيرة «تحتاج إلى جهد تجريبي مسبق، ينبثق من النصوص نفسها». أما هو فقد قام ببعض منه؛ فدرس، وافترض، ودلل بهذا الجهد التجريبي لإثبات صدق الفرض.

كذلك ينهض للرد على ما قاله الدكتور فضل من تركيز المقياس على المتشابه دون المتميز؛ بأن ذلك مناف لطبيعة المقياس الأسلوبي؛ فطمس المعالم المميزة للأساليب هو أبعد ما يكون عن مقاصد أي مقياس أسلوبي.

كما يبرر استبعاده للأفعال الناقصة والجامدة التي أخذها

عليه زميله، بأن الفعالية والحركية لا تتجلى إلا في فعل يستوفى ركني الزمان والحدث. وهذا مبدأ متفق عليه بين جميع من قام بتطبيق المقياس [مصلوح: 74 - 79].

ويرد على عدم الدقة في حساب النسب الرياضية، بقوله: «ويتم حساب النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول «الأفعال»، والتي تنتمي إلى النوع الثاني «الصفات» ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على الثانية. ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص، تبعاً لزيادة أو نقص عدد كلمات المجموعة الأولى عن الثانية، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً على أدبية الأسلوب [مصلوح: 60، - 80 81].

أما عدم الإفاضة في التفسير الجمالي، والأبعاد التصويرية، والمكونات الشعرية [فضل: 327 - 330]؛ فيرد عليه مصلوح بأن للإحصاء الأسلوبي مقارباته الخاصة، وهو وغيره من فروع الألسنية، لا تطمح إلى أن «يكون بديلاً ألسنياً للنقد الأدبي، يقدم الحلول لكل قضاياه. لكنه يعتز بإرسائه لـ «الصيغة العلمية» للنقد الموضوعي. والدراسة الأسلوبية عند اللغويين ليست معنية بلغة النص الأدبي فحسب؛ إذ هو واحد من تجليات التنوع اللغوي الكثيرة التي يعنى بها هذا العلم. أما الناقد فإن النص الأدبي هو كل بضاعته، ومادة عمله، وليس من شك أن اجتماعهما مفيد لكليهما، وإن اختلفت بينهما الغايات، والمنطلقات، وطرق التحليل [مصلوح: 82].

3 - 8

بعد الإفاضة في الحديث عن النقود الموجهة إلى «الأسلوبية الإحصائية»، ومناقشة بعضها؛ تبين أن أكثرها يصدر عن الحماسة لاتجاه نقدي معين وهذا أمر لا غبار عليه. ولكن الذي تجدر مراجعته هو أن تكون هذه الحماسة قائمة على نظرة أحادية، تعلي من شأنه، وتغض الطرف عن غيره من الاتجاهات. بدلاً من أن يفيد الناقد منها جميعاً.

إن الإحصائيين والنقاد مدعوون إلى الالتقاء على كلمة سواء؛ بدلاً من أن يكتفي كل فريق بالبحث عن المآخذ التي يوجهها إلى الفريق الآخر.

وهناك قضية مهمة فيما نحن بصدده. تلك هي أهمية الوعي بالطريقة التراكمية التي تحكم التطور العلمي؛ فكل جديد يهضم القديم، ويفهمه فهماً موضوعياً، من أجل أن يتجاوزه. وهذه «التراكمية» تدل على نسبية المعرفة، وسعيها الدائم نحو التطور. كما تبين أن الجديد ليس بديلاً يلغي القديم بالضرورة. بل قد يتوسع في فهمه، ويكشف أبعاداً جديدة فيه. وهكذا يكون القديم «متضمَّناً» في الجديد[77].

وانطلاقاً من ذلك الوعي الرشيد، يمكن مناقشة هؤلاء الذين يعترضون - وقد يسخرون من الاهتمام بالأسلوبية الإحصائية، بل بالأسلوبية عامة. وهم في هذا يستندون إلى «انفضاض سوقها» في الغرب وازدهار مناهج أخرى على «أنقاضها»!

لقد غاب عن هؤلاء إدراك الخلاف بيننا وبين الغربيين، الذين كثرت لديهم المذاهب النقدية في الإنسانيات كثرة كاثرة. وهي غالباً تثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من أجوبة، فغدت الساحة هناك ملأى بالأفكار والمفكرين!.

والأمر عندنا جد مختلف، «فقد أصابنا عند المواجهة لتلك المذاهب ما يشبه «الدوار المعرفي» فتقطع أهل العلم أمرهم بينهم. وحاول بعض منهم اللحاق بالركب، فأصاب حظاً من التوفيق على حين انقطع ببعض آخر السبل دون أهليهم، إذ هموا بما لم ينالوا. أما الآخرون فقد رضوا بمقعدهم خلاف ركب العصر. وأقاموا الحواجز بينهم وبين منجزاته...»!.

«إذن ليس لنا أن نشايع الهاتفين في الغرب بموت الأسلوبية، فإنهم قبل ذلك أشبعوا لغاتهم درساً وتمحيصاً لم نقم نحن بشيء منهما. والسؤال المهم هو: هل نحن بحاجة إلى الأسلوبية أم لا؟ والجواب واضح. فنحن لم نخدم لغتنا كما فعل الغربيون قبل أن يتجاوزوا الأسلوبية، فليكن لنقادهم ما يشاؤون. فليس لذلك أن يصرفنا عن باب من أبواب الخير يساعدنا على أداء ما حُملناه من رسالة. وبخاصة إذا علمنا أن الأسلوبية لم تمت ولن تموت! وأنها غدت مكوناً فاعلاً في تحليل بنية الخطاب وأجرومية النص. وأن حظ النص العربي منها قليل. ومن ثم فإن عطاء الأسلوبية للدرس الأدبي وعد غير مكذوب، لا ينال منه تحول المذاهب النقدية عنها في أوروبا»[78].

«إن قيمة الفكرة ينبغي أن تكون بقدر ما تحل عندنا من مشكلات الدرس. فمادمنا في حاجة إلى الأسلوبية فلابد أن أنزع إليها وأتفهمها. وحبذا لو طوعناها للمادة التي بين أيدينا. وينبغي أن نترفع على الإحساس بـ «الدونية» المؤدي إلى التساؤل عن الاهتمام بشيء تجاوزه الآخرون»(79).

ها هو ذا طرف فاعل من أطراف القضية يمحصها ويضيئها، ويمد يد التعاون إلى بقية الأطراف؛ فهل يعتبر الباحث هارباً من مشكلات البحث إذا دعا إلى السعي نحو التكامل بين الاتجاهات المختلفة، بدلاً من الجري وراء إبراز التناقض؟!

ينبغي الإقرار بأن اتجاهاً واحداً بالغاً ما بلغ من النضج، لا يمكنه الإحاطة بكل أسرار العمل الأدبي. فيجب فسح المجال لكل اتجاه كي يضيء من زوايا العمل ما يستطيع، سواء أكان ذلك متصلاً بالعوامل الخارجية المحيطة به والمؤثرة فيه، أم بما في «بنية» النص من تفرد في البناء والتركيب والصياغة، أم بالكيفية التي يستقبله بها القارئ.

ودون هذا التلاقي على تلك الأرضية المشتركة سوف يتهم الشكلانيون غيرهم بالهروب من النص إلى «خارجه» كما سينعي هؤلاء إلى أولئك الهروب من المؤثرات الخارجية على الأديب وهي المحيط الأكبر الذي يتحرك داخله ويتأثر به، متغافلين عن أن الحرص الزائد على الدقة العلمية قد يؤدي إلى البعد عن الجوهر الحقيقي للأدب.

إن المنهج الإحصائي الدقيق قمين بتمحيص الأفكار الشائعة

عن أسلوب أديب معين، وتقديم مبررات «علمية» يبني عليها الناقد المبدع أحكامه، من خلال تساؤله عن كيفية استخدام هذا الأديب للظاهرة، وأي دور تؤديه في العمل.

فهذا المنهج خيره، مرجو ولا شر فيه! ولا ينبغي أن نجعله «محدود القيمة» بالنسبة للناقد الأدبي، لأنه يهمل السياق.. وأن الإحصاءات المفصلة غير ضرورية. وأن إشارة مجملة إلى بعض الظواهر الأسلوبية كثيراً ما تكون مفيدة ووافية بالغرض...»[80].

على أن تلك النظرة المقللة من شأن المنهج سرعان ما عادت إلى نوع من الاعتدال فأكدت «أن بعض البيانات عن تكرار ظاهرة من الظواهر، أمر ضروري أحياناً. كما يفيد الإحصاء في توثيق نسبة عمل إلى صاحبه، أو إثبات التاريخ الدقيق الذي كتبه فيه»[81].

والحقيقة أن هناك الكثير الذي يمكن لهذا المنهج تقديمه، إذا توافر للآخذين به عدم الإفراط في استخدامه؛ اعتقاداً منهم أنه فيه حلاً لكل معضلات النقد الأدبي! والحق أن ذلك متوافر لدى الكثيرين منهم. كما يقرر واحد من أبرز روادهم «قصدت بعملي هذا أن يكون حواراً لا مبارزة، وأردت به وجه الحق لا الغلبة»[82]. وكان قوله هذا تجسيداً لمحاولاته الرائدة الجادة الصبور، التي بدأها من عقدين. يهدف تقديم بديل موضوعي يمكن على أساسه تمييز الأساليب بعضها من بعض، وحل القضايا الكثيرة التي تواجه النقاد.

وقد آثر معادلة «بوزيمان» وما طرأ عليها من تعديل، مقياساً لعمله الإحصائي، كقياس نسبة الأفعال إلى نسبة الصفات (ن فـ ص) بعد تحديد مفهومها[83].

ومن ثم قام بتجربة شاقة ورائدة في تطبيق منهجه علي أربع من مسرحيات شوقي، معتمداً في تحليل بياناته على الفروض التي وضعها الأسلوبيون من انخفاض قيمة (ن فـ ص) في النجوى الذاتية، عنها في الحوار. وهذا أساس صالح لقياس درامية المسرحية، وحيوية الموقف والحوار، والمدى الذي يتحرر فيه المبدع من فرض أسلوبه على شخوص عمله.

وقد انتهى من دراسته بتطبيق قيمة (ن فـ ص) إلى أن «مصرع كليوباترا» هي أقل مسرحيات شوقي تنوعاً واكتمالاً من الناحية الدرامية؛ لطغيان شخصيته على شخوصها، وطغيان صوته على أصواتها![84].

ولا يقلل من قيمة ما انتهت إليه تلك الدراسة، ذيوع هذا الحكم القيمي قبل تطبيقه لمنهجه، على ألسنة النقاد. سواء أكان هذا الحكم على مسرحيات شوقي، أم كان على الرواية في بيان دلالة (ن فـ ص) في «بعد الغروب» و«ميرامار». نعم قد يراجَع الباحث في مدى دقة الاختيار للأعمال المدروسة، اختياراً فيه نوع من الغبن لأصحابه؛ بحيث يوهم الاختيار بأنه ما كان إلا لإثبات فرضية سابقة لدى صاحبه[85]. لكن ذلك لا ينفي الاعتداد بكثير من النتائج المهمة المفيدة لهذا المنهج.

ومما يُحمد لناقدي هذا الاتجاه اعترافهم بأنهم لا يقصدون التهوين من شأنه. وإنما يدْعون إلى الاعتدال في تطبيقه تطبيقاً يفيد منه السياق، دون الاستغراق في الرسوم والجداول والأرقام. والاهتمام بتوضيح هوية العمل موضوع الإحصاء، والتأكد من دقة الإحصاء، ومن قدرته على إثارة جوانب هذا العمل(86).

ويمكن للناقد أن يترك للألسني الإحصائي حرية إجراء بحثه «اللغوي» بالكيفية التي يراها، ثم يعتمد على النتائج التي يراها مفيدة في درسه النقدي. وبذلك لا تتقاطع المداخل النقدية، ولا تتعارك، بل تتكامل وتتجانس، ويجيد كل منها ما يحسنه، من أجل تحقيق الهدف الذي يسعى إليه الجميع.

- 9 -

إنطلاقاً من الاعتراف بأهمية المنهج الإحصائي، وتقديراً للدور الذي يسهم به في تحليل النص الأدبي - تأتي هذه المحاولة للإفادة منه في نقد نص جاهلي للجميح الأسدي(87). وقد أثبت نصاً آخر له(88) قد يساعد على «إضاءة» النص المدروس.

وها هما ذان:

قال الجُميْح

أمستْ أمامةُ صمتًا ما تكلِّمنا ... مجنونةٌ أم أحسَّتْ أهْلَ خرُوبِ

مرتْ براكبِ ملهوزٍ فقال لها: ... ضُرِّي الجُميْحَ ومَسِّيهِ بتعذيب

ولو أصابتْ لَقالتْ، وهي صادقةٌ: ... إن الرياضةَ لا تُنصبْكَ لِلشِّيب

يأبَى الذكاءُ ويأبى أنَّ شيخَكُمُ ... لن يُعطَى الآن عن ضربٍ وتأديب

أمَّا إذا حردَتْ حَرْدِي فَمُجْرِيَةٌ		جرداءُ تمنعُ غِيلاً غيرَ مَقْروبِ
وإن يكنْ حادثٌ يُخشى فَذُو عَلَقٍ		تظلُّ تزبرُهُ من خَشْيةِ الذيبِ
فإن يكنْ أهلُها حلُّوا على قضَةٍ		فإن أهلِي الأولى حلُّوا بمَلْحُوبِ
لمَّا رأتْ إبِلِي قلَّتْ حَلوبتُهَا		وكلُّ عامٍ عليها عامُ تَجْنِيبِ
أبقَى الحوادثُ منها وهي تَتْبعُهَا		والحقُّ، صِرْمَةَ راعٍ غيْرِ مُغْلوبِ
كأنَّ راعيَنَا يُحْدُو بها حُمُراً		بينَ الأبارقِ من مُكْرَانَ فاللُّوبِ
فإنْ تقرِّي بنا عيناً وتختفِضِي		فينا، وتنتظري كرِّي وتَغْريبي
فَاقْنَيْ؛ لعلَّكِ أنْ تحظيْ وتحتلِبي		في سحبلٍ من مُسوكِ الضأنِ مَنْجوبِ

وقال الجميح

يا جارَ نضْلة قَد أنَى لَكَ أنْ		تسْعَى بِجارِكَ في بَنِي هِدَمِ
مُتنظِّمينَ جِوارَ نضْلةَ يا		شاهَ الوجوهِ لذلكَ النَّظْمِ
وبنُو رواحةَ ينظرونَ إذا		نظرَ النَّدِيُّ بآنفٍ خُشْمِ
حَاشَى أبا ثوْبانَ إن أبا		ثوبانَ ليس بِبُكْمَةٍ قَدْمِ
عمرَو بْنَ عبدالله إنَّ به		ضَنًّا عن المَلْحاةِ والشَّتْمِ
لا تَسْقِني إن لَمْ أزِرْ سمَراً		غطَفانَ موكبَ جحفلٍ دُهْمِ
لجبٍ إذا ابْتَدُّوا قنابلَهُ		كَنَشَاصِ يومِ المِزْرمِ السَّجْمِ
مَجْرٍ يَغصُّ به الفضاءُ، لهُ		سلَفٌ يمورُ عجَاجُهُ، فَخْمِ
ينعونَ نضلةَ بالرماحِ على		جُرْدٍ تكدَّسُ مشْيَةَ العُصْمِ
من كلِّ مُشْترِفٍ ومُدْمَجَةٍ		كالكَرِّ من كُمْتٍ ومن دُهْمِ
حتَّى أجازِيَ بالذي اجْترمتْ		عبسٌ بِأسوإِ ذلكَ الجُرْمِ

يا نضْلَ للضيف الغريب ولِلْ جارِ المُضيمِ وحاملِ الغُرْمِ
أوْ مَنْ لأشعثَ بَغْلِ أرْمَلَةٍ مثلَ البَليَّةِ سَمْلةِ الهِدْمِ

1 - 9

القياس الإحصائي الذي نحاول تطبيقه على القصيدة هو «قياس النسبة بين متغيرين أسلوبيين»: «معامل بوزيمان» لقياس درجات الانفعالية والعقلانية في الأسلوب، عن طريق حساب النسبة بين الأفعال والصفات. وهو من المقاييس التي تقوم على مبدأ نفساني، وتستمد إسهامها من الفروض العلمية في الدراسات النفسانية.

وقد أوحى إلى «بوزيمان» بفكرة المقياس ما لاحظه من دراساته في اللسانيات النفسانية للغة الأطفال؛ إذ لاحظ غلبة الأفعال على الصفات، فيما يحكونه من قصص، وتغير هذه النسبة باتجاهها نحو الانخفاض، بنمو الطفل ونضوج قدراته، وملكاته الفكرية والإدراكية. وهكذا تشكل هذا الفرض العلمي في إطار البحوث النفسانية، وجرى اختباره فأسفر عن إمكانات طيبة في قياس درجة التوازن الإنفعالي، وقياس أنماط الشخصية، وحظها من الانفعالية والعقلانية. وقد كانت تلك الملاحظة العلمية منطلقَ «بوزيمان» لوضع هذا المقياس الأسلوبي، ومنطلقَ من جاؤوا بعده لتطويره. وأصبح ممكنا به اختبار الفوارق الأسلوبية بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة، وبين الأسلوب العلمي والأدبي، وبين الشعرية والنثرية... وبين لغة الصغار والكبار، وقياس الخط الدرامي في القصة والمسرحية والرواية.

وقد سبقت الإشارة إلى الاعتراضات الموجهة لمبدأ شمولية هذا المقياس بالذات، وكذلك المدى الذي يجوز فيه للغات تقارضُ المقاييس الأسلوبية فيما بينها. والحجية التي تصير للمقياس إذا تجاوزوا حدود اللغة التي استنبط فيها، إلى غيرها.

إن مثل هذا المقياس، وهو المعنى أصالة بهذه الاعتراضات؛ إذا كان قد استنبط من لغة بعينها؛ فإن ذلك يمنحه شرعية الفرض العلمي القابل للإثبات أو النفي، بحسب ما يؤدي إليه الجهد التطبيقي. وقد أثبتت الدراسات التي أجريت في اللغات الغربية صدقه، وقدرته على أن يكون مؤثراً، كاشفاً لأنواع الأساليب. ولم تكن درجة صدقه على العربية بأقل منها في غيرها من اللغات.

أمست	تكلمنا	أحست	مرت	فقال	ضرى
مسيه	أصابت	لقالت	تنصبك	يأبى	ويأبى
يعطى	حردت	تمنع	يكن	يخشى	تظل
تزبره	حلوا	حلوا	رأت	قلت	أبقى
تتبعها	يحدو	تقرى	تختفضي	وتنتظري	فاقنى
تحظى	تحتلبي				

وعددها ثنتان وثلاثون فعلاً.

والأفعال في قصيدة الجميح هي:

أما الصفات فهي خمس:

مجنونة ملهوز جرداء غير غير

وبقسمة المجموعة الأولى (32 فعلاً) على المجموعة الثانية (5 صفحات)؛ تكون النتيجة (6,4). وحاصل القسمة يعطينا قيمة عددية تزيد وتنقص، تبعاً لزيادة (أو نقص) عدد كلمات المجموعة الأولى عن الثانية. وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً على أدبية الأسلوب؛ فكلما زادت كان طابع الأسلوب أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلما نقصت (ن ف ص) اقترب طابعه من العلمية.

ومن الواضح أن «حاصل القسمة» يشير إلى الزيادة الكبيرة للأفعال على الصفحات (ن ف ص)؛ أي أن القصيدة تتصف بدرجة عالية من «الأدبية».

وهنا تكون الأسلوبية الإحصائية قد أدت ما عليها. وليس لنا أن نكلفها بما لم تزعمه، أو نؤاخذها بما لم تعد به! من نحو كونها لم تفض في التفسير الجمالي، والأبعاد التصويرية، والمكونات الشعرية، واستخلاص دلالتها الأدبية. لأن في ذلك ما فيه من إفقار الدراسات النقدية للأسلوب، بإحالتها إلى جملة من الهياكل العددية، مما يعد ثمناً فادحاً لغلبة الروح الرياضي اللغوي على الدراسة.

ذلك أن للأسلوبية الإحصائية - كما في ردّ الدكتور مصلوح

على الرأي السابق للدكتور فضل - همومها وشواغلها الأصيلة، ومجالها الذي حددته للدرس، ومنهجها الذي تلتزم به، وطريقتها الخاصة في المقاربة. وهي لم تزعم أنها «بديل السنى» للنقد. كما لم تعِد بحل جميع مشكلاته. وإن كان إسهامها في تشكيل الصيغة العلمية للنقد الموضوعي من أبرز إسهاماتها. (انظر المثاقفة السابقة بين د. فضل ود. مصلوح»[89].

وهذا كله يجعلنا لا نمل من الإلحاح على أن اجتماع الناقد واللغوي على فحص النص الأدبي؛ مفيد لكليهما، وإن اختلفت بينهما الغايات والمنطلقات، وطرق التحليل. «وينبغي أن يكون واضحاً أن الارتفاع والانخفاض في قيمة (ن ف ص) إنما هو نسبي وليس مطلقاً.. وكون المقياس نسبياً يعني أن تكون دلالته محدودة بالنصوص التي يتم مقارنتها (أو فحصها)».. [المثاقفة المشار إليها].

.. ومن هنا ينتهي الدور الموضوعي للأسلوبية الإحصائية، ولا ضير على الناقد - بل ينبغي - أن يكمله مستعيناً به، وبغيره؛ ليصبح نقده «نقداً شاملاً».

2 - 9

نستعرض الآن ثلاث محاولات نقدية للقصيدة؛ كي نرى ما بينها وبين الأسلوبية الإحصائية من تلاق أو اختلاف. وندرك ما يمكن أن تقدمه الأسلوبية للنقد الأدبي من مداخل قد تخصبه وتثريه.

يرى الدكتور النويهي - في أولى تلك المحاولات - أن الجميح الأسدي في قصيدته، كانت تحركه عاطفة غاضبة جموح سكنت جوانحه، منذ بواكير شبابه. عندما تزعم قومه - في ميميته الحماسية الملتهبة - ليثأر لمقتل قريبه وصديقه «نضلة بن الأشتر» حين أسلمه بنو رواحة الذين أجاروه، إلى بني هدم، فقتله هؤلاء غدراً. فما كان منه إلا أن هدد «غطفان» كلها بجيش لجب «يغص به الفضاء!» وهو بالطبع يدرك أنه إن لم يكن على مستوى هذا التهديد، فلن يخلف تهديده إلا الهزء به والسخرية منه!.

وها هو ذا بعد أن تقدمت به السن وآذن يومه بالغروب، وولى الشباب واليسار - لايزال حادَّ العاطفة، شامخ الأنف، عزيز الكبرياء، أمام الموقف الصعب الذي وقفته منه زوجه!

وهو في جلائه لتصوير القصيدة ينحو منحيين: يصيخ في أولهما إلى جرس الأصوات وما توحي به، ويقوم في ثانيهما بترجمة «معاني» القصيدة إلى العامية المصرية؛ رغبة في الاقتراب من المعجم الجاهلي وإحيائه[90]. وأسرف في ذلك إسرافاً، دعا الدكتور محمود الربيعي أن يراجعه فيه، ويعترض على جعل الزوج «مصرياً» في مواجهة نص شعري عربي «إلا إذا كانت فكرة الأدب وحرفية الواقع تسيطر على أذهاننا».

بل يرى نوعاً من عدم الدقة في «الترجمة» إلى العامية كما ينطقها ذووها: «ما احناش قد المقام! خرستْ ما تنطقش! الوليّة دي اتجنِّنتْ؟! رِكبها عفريت!»[91].

أما اعتراض الدكتور الربيعي على الطريقة الصوتية التي تخيلها د. النويهي لإجادة «قراءتها» فقد صاغه بقوله: «إننا لا نستطيع أن نقطع علمياً بطريقة خاصة كان يلقى بها الشعر القديم؛ حيث لا توجد تسجيلات صوتية، أو معلومات موثقة تصل بنا إلى حد اليقين العلمي..»[92].

لكن غياب ذلك كله لا ينبغي أن يقف حائلاً بين الناقد وإعمال موهبته في أن يحزر بما يهديه إليه حسه النقدي وثقافته الواسعة في «تخيل» نطق القدماء للشعر.

ونحن قد نتحفظ على ذلك من غيره. أما إذا صدر عن مثله فعلينا أن نتردد كثيراً قبل الرفض لآراء ناقد يمتلك أسلحته، ويبصر طريقه. ويرد، ضمناً، على المؤاخذين له في منهجه الذي احتشد له: فـ«الذي نجده في الشعر الجاهلي ليس تجارب الحياة «الخام» نفسها، ولا حقائق المادة المسجلة تسجيلاً آلياً. بل كما تصورها الفنان، وانفعل بها، وتذكرها؛ تصوراً وانفعالاً وتذكراً، يزيدها حدة وعمقاً وغنى. ويزيدنا بها وعياً وإدراكاً وتأثراً» من خلال تغير العناصر المهمة. فـ«فيعيد ترتيبها بخياله الفني، وينظر إليها من خلال مزاجه الخاص، ويمزجها بعاطفته القوية، فيضيف إليها من مزاجه وعاطفته، عناصر تزيدها تكاملاً وانسجاماً. وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامن. ثم يصوغها في ألفاظ مركزة مكثفة قوية الشحن والتداعي. وينظم هذه الألفاظ في موسيقية تساعدنا بإيقاعها وتنغيمها على الدخول

في عالمه العاطفي والتخيلي. ونحن لا نستطيع هذا الدخول إلا إذا شحذنا قدراتنا على التفاهم والمشاركة والتعاطف. وعلى الاستجابة القوية لتأثير الألفاظ، بمعانيها المشحونة، وموسيقيتها المثيرة. وبهذا يحقق الفن رسالته المزدوجة في زيادة وعينا بتجارب الحياة، وتعمقنا لمغزاها الحقيقي من ناحية، ثم في الترقي بهذه التجارب وبانفعالات الحس نفسها، إذ يرفعها فوق مستوى الممارسة الحسية المباشرة، إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف؛ من ناحية أخرى»[93].

صاحب هذا «البلاغ النقدي» يتعذر اتهامه بأنه يعلي من شأن «العامية»، أو أنه يراها وحدها هي التي تزيدنا وعياً بالقصيدة وتأثراً بها.

إنه ما فعل ذلك كله إلا لـ «نفض» الغبار المتراكم على الشعر القديم، والربط بين القارئ المعاصر وبينه بسبب يدفعه إلى «رؤيته» رؤية جديدة.

ولا يمكن تصور أنه يفترض إمكانية الكشف عن نسيج الشعر المركب المعقد، بمجرد استحضار «نظيره المعاصر»[94]. وإنما كان ذلك خطوة أولى في تحليله للقصيدة تحليلاً ينم، عن ذائقة نقدية عالية، تركت بصمات طريفة لا تخطئها عين منصف.

إنه يعود خلال ترجمته «العامية» والتي أنكرها د. الربيعي عليه؛ ليصيغ مرات كثيرة للنص «الفصيح»؛ بوصفه بنية لغوية موسيقية مجازية تصور عاطفة حادة مهتزة.

تجلى ذلك في تحليله لـ «صامتة» ورد فعله الثائر، المتدرج في ثورته من تعظيم النفس: ما تُكلمنا؟! إلى الهجوم الحاد «مجنونةً!»[95].

وكذلك في «حكايته» لصوت قريبها الأجش المختنق في تحريضه لها على زوجها. ثم في سخرية هذا منها ومن قريبها، في تعبير «فريد» خرج فيه على مألوف اللغة. ثم يأتي إلى هزئه منها وتهكمه بها؛ فيحللها تحليلاً نفسياً ولغوياً فيه كثير من الطرافة[96].

ثم يبرز قيمة جرس الحروف وما يوحي به في تصوير الموقف، وتجسيد نقمته عليها، وغضبه الشديد منها: «أما إذا حرَدتْ حَرْدِي فمُجْرِيةٌ...» حتى يصل في ذلك كله إلى مستوى نقدي متميز في تصوير تلك العاطفة الحادة الثائرة عليها: «فإن يكن أهلها...»[97].

وينجح د. النويهي كذلك، في تصوير ما طرأ على القصيدة في نصفها الآخر - بعد هبوط موجة الانفعال وتحرك الحب الكامن - من إعذاره لها، وحرصه عليها. ولكن مع اعتذاره عن نفسه واعتزازه بها، في الوقت ذاته[98]:

لمَّا رأتْ إِبِلِي قلَّتْ حَلُوبتُها	وكلُّ عامٍ عليها عامُ تَجْنيبِ
أبقى الحوادثُ منها وهي تَتْبعها	والحقُّ، صِرْمةَ راعٍ غيْرِ مغلوبِ

ثم يستمع النويهي إلى نبرة الجميح المضطربة المعقدة، التي

تراوحت بين التوسل والاستعطاف «فإن تَقَرًّى بنا عيْناً» وبين شيء من الحدة؛ تنفيساً عن العاطفة الثائرة والشموخ المعتز.. «تَخْتفضِي.. فَاقْنَيْ»[99].

يبقى أن الدكتور النويهي نفسه، كان بصيراً بما سيجره عليه هذا من الإنكار والسخرية! لكنه يرى أنه قد أسيء فهمه: «فاعتقد بعضهم أننا نريد أن نلغي الأسلوب القديم لنحل محله الأسلوب المعاصر؛ نتيجة الغرابة في هذه الطريقة، وعدم إدراك سبب إسرافنا في ضرب الأمثلة... أما المجادلة فيما ندعيه من نبرات صوتية للشعر القديم... فلا سبيل لنا إلى «البرهنة» على ما ندعيه.. وأقصى ما يمكن هو الترجيح.. أما التصديق والقبول فموكول إلى قارئ النقد، وذوقه، وتجربته...»[100].

3 - 9

تعامل الدكتور الربيعي مع النص من منطلق يختلف اختلافاً واضحاً مع اتجاه الدكتور النويهي؛ فهو لم يهتم بالمثير الأول للقصيدة، وإنما اهتم بقصيدة «تحمل معاني تنبع من تركيبها الفني» الذي بذل فيه الفنان جهده؛ بغية تقديم صورة متوازنة لرؤيته، تحدث لدينا انطباعاً كلياً بمعانيها. «وبوسعنا أن نراها من هذه الناحية تجسد مواقف متقابلة.. لكن تقابلها لا يعني أنها غير متداخلة في بعض الأحيان. وتجتمع أطراف الموقف الأول في البيتين الافتتاحيين، وفيه تسود الدهشة، والإحساس بدواعي الريبة، وسرعة تطور الأمور.. ففي سياق «الإمساء» و«الصمت»

و«عدم الكلام» تنشأ الدهشة والريبة والتساؤلات.. التي تفضي إلى تساؤلات جديدة؛ بغية الاهتداء إلى شيء يرتاح إليه المرتاب.. وهو يفترض سبباً، لكنه يقدمه على نحو قلق، تكتنفه السرعة الحاصلة من: «مرَّتْ»، و«مَلهوز» و»مَسِّيه» و«الضُرّ»[101].

«ويمثل البيتان التاليان موقفاً ثانياً، هو بمثابة رد فعل للموقف الأول. وهذا الموقف بدوره يتكون من عناصر متقابلة تشكل بنية مترابطة؛ إذ نبصر في البيت الثالث «الإصابة» و«القول» و«الصدق» في جانب. و«الرياضة» و«النصَب» و«الشيب» في جانب آخر.. وعلاقة القيم الثلاث الأولى بعضها ببعض علاقة «معنى» و«تجاوب أصداء». وكذلك الثلاث الأخرى مع خلاف يسير، ينتهي إلى «وحدة» تقف مع الأولى في حالة «تقابل»[102].

وبينما كان الجميح «يقابل» بين قيم معنوية؛ نراه في البيتين الخامس والسادس «يجاور» بين قيم صوتية، تجعلنا نواجه حالة من التحدي الذي يثير نوعاً من «التخويف»، الذي يتكشف عنه أنه «تخويف أجوف» لأنه محاصر بـ «الذكاء والصلابة» و«رعونة الأطفال وغفلتهم»[103].

ثم تنتهي هذه الموجة التي تصور العلاقة المعقدة بين الشاعر و«الآخر» - الذي ينبغي عدم حصره - بالبيت السابع الذي يمثل نوعاً من «الانحسار» يمهد للتحول الغريب الذي أدى إلى «تراجع» الشاعر، وهدوء عاطفته التي ألفيناها هائجة ساخرة..

وما ذلك إلا بتأثير «الزمن» الذي تناثرت رموزه في الأبيات [8 - 10]: «دار الزمن على الإبل فتمكن منها الراعي، وعلى الجميع فتمكنت منه أمامة/ الآخر!»[104].

وإذن فالقصيدة بما تحوي من انفعالات حادة أو مكتومة، «رؤية شعرية» للحياة، تدرجت من موضوع محدود إلى نظر شامل، جاهد الشاعر حتى اقتنص له ما يعادله من لغة، ومواقف، وصور.. تنتهي إلى «رؤية» تنتقل من زمن إلى زمن، حتى تكتسب مشروعية «الخلود». وحتى يصح أن يجد فيها كل إنسان نفسه ومطلبه..»[105].

4 - 9

أما المحاولة الثالثة[106] فقد أفاد صاحبها من هاتين المحاولتين، وقدم اجتهاده الخاص الذي قد يضيف شيئاً إليهما.

نظرت تلك المحاولة إلى القصيدة بوصفها «بناء لغوياً مجازياً» يصور «تجربة إنسانية» تصويراً جمالياً، يهدف إلى التأثير في «المتلقي» ويدفعه إلى أن «يتعاطف» مع التجربة وصاحبها. ويستخرج منها ما تشف عنه من أفكار ومشاعر وقيم..[107].

وقد ظهر «بطل التجربة» في صورة «ثائر جريح» انتهى في ختامها إلى «فارس منكسر» يجاهد أرزاء «الزمن» وتقلباته، في هدوء يستر عاطفة حادة ثائرة، لا تلبث أن تكشف عن فورانها لأدنى ملابسة. مع يقينها بأن ما مضى مضى ولا يمكن بعثه!!

فإنْ تَقَرِّي بنا عينا وتَخْتَفِضِي فينا، وتنتظري كَرِّي وتَغْريبي!
فَاقْنَيْ؛ لعلكِ أن تحظيْ وتحتلبي في سَحْبلٍ من مُسُوك الضأنِ مَنْجوب!

لقد ذهب «بطل التجربة» في مرحلة «الانحسار» والتراجع، وفي سبيل إرضاء «الآخر»؛ إلى السخرية من نفسه حين جعل إبله حميراً! ويبدو أنه قد لمس بعض الرضا من «الآخر» في ابتسامة لم يرها منذ أمد طويل. مما دعاه أن يواصل السير في ذات الطريق، ويستجلب الرضا الكامل عنه، والسعادة بالعودة إليه. فأخذ يمنِّيه بالأماني العذاب التي شك هذا «الآخر» فيها، كما كان الشاعر نفسه يشك في إمكانها، عندما صدر البيت بـ «إن»! ويبدو أن رد الفعل جاء بخلاف ما توقع ممثلاً في حركة تعكس الهزء به والإزراء عليه! ولذلك عادت الثورة حادة جامحة. شامخة «وتختفضِي فينا» بما في جرس «تختفضي» من عنف، وما في «فينا» من شموخ؛ فأدى هذا إلى تراجع «الآخر»، وعودته إلى نوع من الرضا أو السكوت. فيعود البطل إلى نسج أحلامه والانتشاء بها «وتنتظري كري وتغريبي» فيعود «الآخر» إلى تكرار موقفه، فيعنفه الشاعر/ البطل «فَاقْنَيْ» بما فيها حدة وحسم! فيعود إلى نوع من الاعتدال.. لينتهي الموقف تاركاً القارئ في «نشوة فنية»، يتمنى فيها لهذين الطرفين استعادة ما كانا لهما من ماض بهيج[108].

لعله قد وضح بعد «قراءات» ثلاث للنص، أن واحدة منها لم تغفل «الأدبية» التي تمثلت في حدة العاطفة وفوران الانفعال

في «النص» وهو ما يقترب من النتيجة التي انتهى إليها الدرس الإحصائي السابق للنص. ثم واصلت كل منها استكمال «النقد» وبيان «أدبية النص»، من خلال الوسائل التي وظفتها لتحقيق ذلك.

لكن ذلك كله، كما سبقت الإشارة، ينبغي ألا يصرف ناقد الأدب عن الإفادة من كل ما يمكنه من «إجادة المواجهة» للنص الأدبي. وأن يوقن أن منهجاً واحداً - بالغاً ما بلغ من الإجادة - لا يمكن أن ينهض وحده بتلك المواجهة. وينبغي أن يهش لجهود هؤلاء النقاد المثابرين الموهوبين، حتى وإن تزيوا بزي الألسنيين!

الهوامش

1) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته

كتاب النادي الأدبي بجدة رقم (46) 1408هـ = 1988م. الطبعة الثالثة ص 5.

2) د. شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب

دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1402هـ = 1982م، ص 7.

3) د. أحمد مختار: المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية

مجلة عالم الفكر مج (20) ع (3)، أكتوبر - ديسمبر 1989، ص 5 - 24.

4) السابق نفسه.

5) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، م.س، ص 5.

6) المصطلح الألسني وضبط المنهجية، م.س.

7) قامت جماعة النقد الجديد بشيء من ذلك، حين اهتمت بـ «بنية النص» ورادفت بين الفحص والتقييم، ووحدت بين التجربة وأسلوب التعبير عنها. واهتمت بالطبيعة العضوية للنص الأدبي التي تتجسد في توازن عناصره، وبالتركيب الذي يبتعد به عن البساطة، انظر مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي: د. محمود الربيعي.

عالم الفكر، مج (23) ع 1، 2 يوليه/ سبتمبر - أكتوبر/ ديسمبر 1994 (296 - 333) ص 317 - 319.

8) د. مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية.

عالم الفكر، مج (22) ع (3)، (4)، يناير/ مارس - إبريل/ يونيه 1994، ص 149.

9) السابق.

10) د. شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب. م. س، ص 44.

11) د. سعد مصلوح: ندوة فصول حول «الأسلوبية».

فصول مج (5) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1984 (212 - 226)، ص 213، 216، 217.

12) د. عز الدين اسماعيل: ندوة فصول حول «الأسلوبية» ص 214.

13) د. محمد الهادي الطرابلسي: ندوة فصول السابقة ص 214، 220.

14) د. كمال أبو ديب: ندوة فصول السابقة، ص 224.

15) د. نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية مجلة فصول مج (5) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1984 (11 - 24) ص 13.

16) د. تمام حسان: اللغة والنقد الأدبي

فصول مج (4) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1983 (116 - 128) ص 127.

17) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز

قراءة وتعليق محمود شاكر، القاهرة 1984، ص 7، 81، 82.

18) مفهوم النظم عند عبدالقاهر، قراءة في ضوء الأسلوبية م. س، ص 15.

19) د. نصر أبو زيد: المقال السابق في فصول، ص 23.

20) د. شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي

دار الفكر العربي القاهرة 1986، ص 21 - 23.

21) سيف قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، 1947، ص 2.

22) انظر دلائل الإعجاز - م. س. ص 81، 370، 454 على سبيل المثال.

23) الاتجاه الأسلوبي، م. س، ص 25.

24) علم الأسلوب، م. س، ص 8.

25) د. زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد.

دار الشروق، الطبعة الثانية 1403هـ = 1983م. ص 91.

26) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث

القاهرة 1962، ص 129.

27) د. أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه.

فصول مج (5) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1984، ص (60 - 68) ص 60.

28) د. سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية

دار البحوث العلمية، الكويت، 1400هـ = 1980م، ص 60 وما بعدها.

29) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي م.س، ص 142.

30) علم الأسلوب، م.س، ص 120 - 127.

31) د. سعد مصلوح: الدراسة الإحصائية للأسلوب

بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة، عالم الفكر مج (20) ع (3) أكتوبر - ديسمبر 1989 (99 - 140)، ص 100.

32) السابق نفسه.

33) د. مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية.

عالم الفكر مج (22) ع (3)، (24 يناير/ مارس - إبريل/ يونية) 1994 (137 - 188)، ص 141.

34) علم الأسلوب، م.س، ص 92 - 101.

35) د. محمود عياد: الأسلوبية الحديثة

فصول مج (21) ع (2) يناير - مارس 1981 (123 - 131) ص 124.

36) ندوة فصول م.س، وهذا رأي د. سعد مصلوح ص 213، 215، 217.

37) ندوة فصول، والرأي للدكتور المسدّي ص 219، 222.

38) ندوة فصول، والرأي للدكتور عز الدين إسماعيل، ص 223.

39) مدخل إلى علم الأسلوب، م.س، ص 37 - 39.

40) السابق، ص 40 - 41.

41) د. سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ

فصول مج (1) ع (2) يناير - مارس 1981 (132 - 144)، ص 133.

42) د. عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي

فصول مج (1) ع (2) يناير - مارس 181 (115 - 122)، ص 116.

43) د. محمود عياد: الأسلوبية الحديثة م.س، ص 123.

44) علم اللغة والنقد الأدبي م.س، ص 118.

45) الأسلوب والأسلوبية: أحمد درويش م.س، ص 65.

والاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي م.س، ص 96. ومن الواضح أن الدارس الأسلوبي عند «بالي» دارس لغوي محض، يدرس «الخامات» اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية، بغض النظر عن طبيعة النص. والمسألة عنده مسألة «منهج» يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية «الاختيار» لدى من يستعمل اللغة. وقد خفف تلميذه «كرسو» من حدة الاتجاه عندما رفض التفرقة الحاسمة بين التعبيرية والتلقائية من ناحية، والجمالية والقصد من ناحية أخرى، منبهاً إلى أن التأثير الجمالي كثيراً ما يراعى في الاستعمالات «العادية» للغة، مادام الغرض من هذه الاستعمالات دائماً هو استمالة السامع إلى ما يقوله «المتكلم»؛ وأن «القصد» ينبغي أن

يكون سبباً لتفضيل النصوص الأدبية على غيرها؛ وليس العكس؛ من حيث إن «الاختيار» يكون مع القصد أظهر. انظر مدخل إلى علم الأسلوب للدكتور شكري عياد، ص 32.

46) د. عبدالله صولة: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية

فصول مج (5) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1984 (83 - 92) ص 83.

47) علم الأسلوب م.س، ص 20 - 22.

48) د. أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، م.س، ص 65.

49) السابق، ص 67.

50) د. عبدالله صولة: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية م.س، ص 87.

51) الاتجاه الأسلوبي م.س، ص 167 - 168.

52) الأسلوب والأسلوبية م.س، ص 67 وعلم الأسلوب 78 - 80.

53) علم الأسلوب م.س، ص 78 - 80.

54) الأسلوبية الذاتية أو النشوئية م.س، س 86.

55) علم اللغة والنقد الأدبي، م.س، ص 188.

56) الاتجاه الأسلوبي م.س، ص 165 - 167.

57) السابق، ص 109 - 110.

58) علم الأسلوب م.س، ص 80 - 81.

59) الأسلوب والأسلوبية م.س، ص 68.

60) من أبرز علماء «حلقة براغ» اللغوية التي قضى عليها الألمان في الحرب الكبرى الثانية. فقتل هو. وفرّ «ياكوبسون» إلى شمال أوروبا، ثم إلى أمريكا.

انظر الأسلوبية الذاتية أو النشوئية م.س، ص 89.

61) الاتجاه الأسلوبي م.س، ص 110.

62) د. مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية م.س، ص 162.

63) الاتجاه الأسلوبي م.س، ص 167 - 168.

64) انظر عرضاً وافياً لهذه المناهج في علم الأسلوب م.س، ص 168 - 175.

65) د. سعد مصلوح: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث

الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى 1414هـ = 1993م، ص 12 - 82. والمبحث الذي تستغرقه هذه الصفحات عنوانه: «الدراسة الإحصائية للأسلوب بين المفهوم، والإجراء، والوظيفة»، وقد سبق نشره بذات العنوان في مجلة عالم الفكر مج (20) ع (3)، ص 99 - 140.

ونظراً للاعتماد شبه الكامل على هذا البحث في تناول الأسلوبية الإحصائية، ومنعاً للتكرار، سيكتفي بالإشارة إلى أرقام الصفحات في المتن.

66) د. سعد مصلوح: الأسلوب م.س، ص 18 - 19 وفي النص الأدبي م.س، ص 8 - 10.

67) دون قصد إلى حصر أو تقديم، ترد على الذهن أسماء: شكري عياد، عبدالسلام المسدي، صلاح فضل، الهادي الطرابلسي، عبدالله صولة، مازن الوعر، سليمان العطار، شفيع السيد.. وأخيراً وليس آخراً، سعد مصلوح الذي اختار هذا الجانب الشاق من الأسلوبية، وأخلص له، وأبدع فيه نظرياً وتطبيقياً.

68) علم اللغة والنقد الأدبي. م.س، ص 116 و119.

69) الأسلوبية الحديثة م.س، ص 129 - 130.

70) السابق نفسه.

71) علم اللغة والنقد الأدبي، ص 117.

72) في النص الأدبي ص 219 وانظر عرضاً وافياً للكتاب بذات العنوان، لعبدالله صولة، مجلة علامات، ج 13، مجلد (4)، ص 7 - 38.

73) دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة

عالم الكتب - القاهرة - 1989 - ص 60.

74) علم اللغة والنقد الأدبي م.س، ص 119.

75) دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة م.س، ص 63 - 65.

76) تجنباً للإطالة، سنكتفي بذكر طرف المثاقفة مع رقم الصفحة من كتابه. والكتابان سبقت الإشارة إليهما وهما «دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة» د. سعد مصلوح و«علم الأسلوب»: د. صلاح فضل.

77) د. فؤاد زكريا، التفكير العلمي

سلسلة عالم المعرفة 1988، ص 17 - 20.

78) د. سعد مصلوح من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية.

عالم الفكر مج (22) ع (3، 4) يناير/ مارس - أبريل/ يونية، 1994 (7 - 36)، ص 8 - 9.

79) السابق نفسه.

80) الاتجاه الأسلوبي م.س، ص 177 - 178.

81) السابق، ص 179.

82) د. سعد مصلوح: دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة م.س، ص 2.

83) د. سعد مصلوح، الأسلوب م.س، ص 59.

84) السابق، ص 73 - 75، 90.

85) د. شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي م.س، ص 185 - 188.

وانظر نقده للدكتور الهادي الطرابلسي في دراسته، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 154 - 157.

86) د. شفيع السيد: علم الأسلوب م.س، ص 189.

87) المفضل الضبي: المفضليات

تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، الطبعة السادسة، دار المعارف، القاهرة 1979، والقصيدة هي المفضلية الرابعة، ص 34 - 36.

88) السابق، المفضلية، رقم 109، ص 366 - 368.

89) د. سعد مصلوح: في النص الأدبي، م.س، ص 77 - 79 وانظر دراسات نقدية، في اللسانيات العربية المعاصرة، م.س، ص 60 - 83 وانظر كذلك الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، م.س، ص 60 وما بعدها.

90) د. محمد النويهي: الشعر الجاهلي. منهج في دراسته وتقويمه، جزءان

الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت حـ ٢/780 - 815.

91) د. محمود الربيعي: قراءة الشعر - دار النصر للطباعة، القاهرة 1983، ص 37.

92) قراءة الشعر، م.س، ص 37.

93) الشعر الجاهلي للنويهي م.س، 344/1، 398.

94) قراءة الشعر م.س، ص 41.

95) الشعر الجاهلي 791/2 - 793.

96) السابق 895/2.

97) السابق: 896 - 802.

98) السابق: 803 - 806.

99) نفسه: 807 - 810.

100) نفسه: 811 - 813.

101) قراءة الشعر، م.س، ص 42 - 43.

102) السابق، ص 44.

103) نفسه: ص 45.

104) نفسه: ص 47 - 48.

105) نفسه: ص 50 - 51.

106) د. محمد عبدالعزيز الموافي: قراءة في الأدب الجاهلي

دار الثقافة العربية، الطبعة السادسة، القاهرة 1421هـ = 2001م، ص 123 - 140.

107) السابق: ص 128 - 131.

108) نفسه: ص 138 - 140.

المراجع

1) أحمد درويش (الدكتور)

الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه

فصول مج (5) ع (1) 1984.

2) أحمد مختار عمر (الدكتور)

المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية

عالم الفكر مج (20) ع (3) أكتوبر 1989.

3) تمام حسان (الدكتور)

اللغة والنقد الأدبي

فصول مج (4) ع (1) أكتوبر 1983.

4) زكي نجيب محمود (الدكتور)

في فلسفة النقد

دار الشروق، الطبعة الثانية، 1403هـ = 1983م

5) سعد مصلوح (الدكتور)

- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية

دار البحوث العلمية الكويت، 1980.

- دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة

عالم الكتب، القاهرة، 1989.

- في النص الأدبي

عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1993.

- من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الإحصائية

عالم الفكر مج (22) ع (3)، (4) يناير - يونيه 1994، ص 11 - 37.

- الدراسة الإحصائية للأسلوب

عالم الفكر مج (20) ع (3) أكتوبر، 1989، ص 99 - 140.

- دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة

الطبعة الأولى - القاهرة، عالم الكتب، 1989.

6) سليمان العطار (الدكتور)

الأسلوبية علم وتاريخ

فصول مج (1) ع (2) يناير 1981.

7) سيد قطب

النقد الأدبي أصوله ومناهجه

دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.

8) شفيع السيد (الدكتور)

الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي

دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

9) شكري عياد (الدكتور)

مدخل إلى علم الأسلوب

دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض 1402هـ = 1982م.

10) صلاح فضل (الدكتور)

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته

الطبعة الثالثة، الكتاب رقم (46) إصدار النادي الأدبي بجدة، 1408هـ = 1988م.
- من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية.
فصول مج (4) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1983، ص 129 -140.
- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
فصول مج (5) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1984، ص 47 - 59.
11) عبدالسلام المسدي (الدكتور)
الأسلوبية والأسلوب
الدار العربية للكتاب، تونس، 1977.
12) عبدالقاهر الجرجاني
دلائل الإعجاز..
قراءة وتعليق محمود شاكر
مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
13) عبدالله صولة (الدكتور)
في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية
مجلة علامات مج (4) ج (13).
14) عبده الراجحي (الدكتور)
علم اللغة والنقد الأدبي
فصول مج (1) ع (2) يناير 1981.
15) مازن الوعر (الدكتور)
الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية
عالم الفكر مج (22) ع (3) و(4) يناير - يونيه، 1994.
16) محمد عبدالعزيز الموافي (الدكتور)
قراءة في الأدب الجاهلي
الطبعة السادسة - دار الثقافة العربية، القاهرة 1421هـ = 2001م.
17) محمد غنيمي هلال (الدكتور)
النقد الأدبي الحديث
القاهرة 1962

18) د. محمد النويهي

الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، (جزءان)

الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

19) محمد الهادي الطرابلسي (الدكتور)

خصائص الأسلوب في الشوقيات

منشورات الجامعة التونسية، 1981.

20) محمود الربيعي (الدكتور)

● مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي

عالم الفكر مج (23) ع (1)، (2) يوليه - ديسمبر 1994.

● قراءة الشعر

دار النصر للطباعة، القاهرة، 1983.

21) محمود عياد (الدكتور)

الأسلوبية الحديثة

فصول مج (1) ع (2) يناير 1981.

22) نصر أبو زيد (الدكتور)

مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني

قراءة في ضوء الأسلوبية

فصول مج (5) ع (1) أكتوبر - ديسمبر 1984.

23) ندوة فصول عن الأسلوبية

مج (5) ع (1) أكتوبر 1984، ص 212 - 226.

أدارها: د. عز الدين إسماعيل

اشترك فيها: د. جابر عصفور - د. حمادي صمود - سامي خشبة - د. سعد مصلوح - د. عبدالسلام المسدي - د. كمال أبو ديب - د. الهادي الطرابلسي.

* * *

محولة الصورة ونمط الشكل في الإبداع والنقد

سعيد علوش

هل قلت بؤس القراءة المكبرة:

نجدنا مضطرين إلى استسماح النقاد في إنجاز تعديلات على كيفية قراءة موضوعاتهم التي تطغى عليها القراءات المكبرة والوضعية، لنقترح قراءة مصغرة لا تدعي لنفسها أكثر من التركيز على بعض التفاصيل والجزئيات وهي تقوم باستقراء إشكالية الخطاب الإبداعي والنقدي المعاصرين من خلال نموذج تركيبي، يتخذ له كموضوع كتابة نزار قباني وتنظير (الصوفية والسوريالي) لأدونيس، ونقد (أساليب الشعرية) لصلاح فضل، كل ذلك ضمن ظاهرة واحدة هي سوء التفاهم الحاصل بين عماء الإبداع وتشويش اللغة وتعالم النقد.

من ثم، نفترض أن العقلانية أفرزت ظواهر لم تستطع التحكم فيها على غرار (العماء) و(التشويش) لكن النقلة النوعية للمفهومين إلى العلوم الإنسانية كانت مشروعاً بعيد المنال رغم تحقق الشروط الأولوية لانتقالهما إلى الآداب، التي روجت للمفهومين بالقدر الكافي مما أفقدهما طابعهما الاستفزازي والمثير، وإن كانت هذه العملية تتطلب مساءلة معرفية حول الكيفية والتكييف المصاحبين لها... لا شك أن مراوحة الأدب واللغة بين ثنائيات (المؤتلف والمختلف) و(القاعدة والاستثناء)

و(السببية والمطلق) و(العلمي والميتافيزيقي) تطرح أكثر من مساءلة على مستويات العماء الأدبي ودرجات التشويش اللغوي، كاصطلاحين غير مرغوب فيهما داخل مجالي الأدب واللغة.

من ثم، نفترض قراءة مصغرة للإنتاج الأدبي العربي، بالقدر الذي يكشف عن بصيرة عماء الأطروحات الإبداعية ويحاول إبراز درجات تشويشها اللغوي، كما تعكس المعادلة لتسليط الضوء على عماء اللغة أو تشويش الأدب أو اجتماعهما معاً، رغم عدم تلازمهما نصياً أو منهجياً، في بحثهما عن بصيرتهما ضمن مقروئيات المتون نظرياً وتطبيقياً.

فحضور الطابع السلبي للعماء أو التشويش خلال عقود من التقاليد الوضعية التاريخية والنقدية، ينفي إمكانية إعادة الاعتبار إلى الطابع الإيجابي لهذين المفهومين. فدعوى الحفاظ على الانسجام النصي والائتلاف الموضوعي ورفض التناقض وطمسه واختزاله، ما عاد يمتلك المنطق الاحتجاجي والفلسفي، خاصة وأن رفض العماء والتشويش قد يسبب الكثير من الازعاج للدارس وبالذات في مقاربات الحريصين على إنجاز نظرية قرائية شاملة وغير وضعية يفوق ربما القبول ببحثهما.

سيقتصر موضوع مقاربتنا على قراءة تركيبية في النقد الشعري لنزار قباني ونقد صلاح فضل لشعر أدونيس التجريدي. ويلتقي الاثنان في التشديد على عماء القصيدة الحداثية التي تمثل مدينة عماء في مواجهة بصيرة القصيدة التقليدية، كقلعة محصنة، تحافظ على تقاليد الانعكاس ودواعي المحاكاة.

ورغم أن الموضوع قتل بحثاً وضعياً طوال ثلاثة عقود، فإننا لن نعيد إحياء معارك قدمائه ومحدثيه حول إيجابية الحسي وسلبية التجريدي، أو أوجه تمجيد السهولة والغموض أو الاحتفاء بألفة اللغة الأفقية واستهجان وغرابة أساليبها المفتوحة بدعوى غربيتها أو حداثيتها أو حتى ما بعد حداثيتها... فحوارية البصيرة عند نزار قباني تصرح بالمعرفة الشخصية لعلم من أعلام الشعر الحديث - يوسف الخال - وهي معرفة حميمية تختزل في حوارية (قال يوسف أجبت يوسف) - في قصيدة نزار قباني (الحب في زمن الكوليرا) في خرق واضح لشكل الحوار، لأنه حكاية تأتي بعد موت المحاور عبر استرجاع سنتي، يحاور الأموات كما أنه يرد في قالب قصيدة على ظهر صحيفة (الحياة)، لنقل صراع النخبة إلى المتلقي العام، الاحتكام إلى جمهور يقع أصلاً في الجهة الموالية لنزار، الذي يدين ممتنع محاوره ويقدم ممتعه حجة على جماهيريته. وتفترض الحوارية الأحادية نموذجها القضوي لإثارة الاستعداء على الشعر الحداثي على افتراض أن نزار تقليدي - الذي ينعت غريمه بكل سلبيات مرض (الديسك) وانتفاء ديمقراطيته، لترفعه عن مجالسة الناس، ولا جدوى تأثيره فيهم لأحادية خطاباته.

يقول نزار قباني في (الحب في زمن ماكدونالد) مستنسخاً عتبة رواية غارسيا ماركير (الحب في زمن الكوليرا): (في حوار جرى في الستينات بيني وبين الشاعر الراحل يوسف الخال، حول الشعر الحديث الذي كانت تنشره مجلة (شعر) قال يوسف:

- أنت شاعر مؤثر جداً في الجماهير، ولك سلطة شعبية لا يجادل فيها أحد، ولكن الفرق بيننا وبينك، أنك تجلس مع الناس على الأرض، ونحن نجلس على الكراسي.

أجبته:

- إنني أكره كل أنواع الكراسي سواء تلك التي يجلس عليها الوزراء.. أو تلك التي يجلس عليها الشعراء... الكراسي كلها تسبب مرض (الديسك)... ولذا فإن الشعر الحديث مصاب بالديسك.. لأنه لم يتعود الجلوس على الأرض.. أرض الديمقراطية.

قال يوسف متابعاً حديثه:

- ثم إن شعر الحب الذي تكتبه.. يخاطب عشاق هذا العصر.. أما شعرنا، فيخاطب عشاق العصور القادمة.

أجبت يوسف ضاحكاً:

- وكيف أعبر عن أحاسيس عصر لا أعرفه.. وعشاق لا أعرفهم. ومن يدري إذا كانت عاطفة الحب ستبقى بعد قرن أو قرنين، أم أنها ستنقرض؟

ولذا.. فأنا أشعر بالرضا عن نفسي، وعن شعري، لأنني غطيت أخبار العشاق العرب بكل أمانة، وكنت الناطق الرسمي باسمهم منذ الأربعينات حتى اليوم)[1].

يحيلنا الحوار المفترض في مقطوعة نزار على مرجعية

تداولية تقدم نفسها كقاعدة لسانية تظهر بحدود غير واضحة وبحيوية تقع في مفترق طرق عمائية وتشويشية تفترض قدرة للإجابة عن مجموعة مساءلات نزار، وهي حوارية لم تألف لغة الشعر طرحها على نفسها، ففيما يوهم بحكاية الحوار بين شاعرين متناقضين تطرح التداولية أسئلتها:

- من يتكلم وما يتكلم؟
- من يتكلم ومع من يتكلم؟
- من يتكلم ولأجل من يتكلم؟
- ماذا يصنع نزار حين يتكلم؟
- ماذا يقول بالضبط حين يتكلم؟
- كيف يقول غير ما يريد قوله؟
- هل يمكن الركون إلى المعنى الحرفي للحوارية الحكائية؟
- ما هي استعمالات لغة القصيدة الأكثر توصيلاً؟
- أي مقياس يحدد القدرات التداولية للإبداع؟

لا شك أن استفزازية نزار لمتلقيه تدفع إلى نمط من التفكير في بصيرة شعرية نقد، يتشبث بحقيقتها الإيجابية كقصيدة الجمهور الواسع، في مواجهة القصيدة العالمة والحداثية وهي تنحت من صخر المناطقة وجدل الفلاسفة، في إبداع أبعاد تداولية لا تأخذ في اعتبارها دور متلقيها ولا سياقه، بل تنخرط في الإيهام

باستبعاد آثار الخطاب الشعري على متلقي الجمهور الواسع.. لأن حداثي مجلة (شعر) يكون فكرته عن الأشياء كمجمل آثار يرتئي إمكانياتها، عبر مجموعة من الأدوات والتقنيات واللغات الحاضنة لمطلق الثقافة العالمة، والعلاقات الحوارية - حتى لو أغرقت في مونولوجيتها - لحد أن القصيدة الحداثية توحي أن موضوعها هو لغتها الزئبقية ومقدرتها على المعاكسة (الدلالية - النحوية).

فنزار قباني في اختيار محاورة الغياب (الشاعر الراحل) يُراهن على بصيرته المحتملة في مواجهة عماء الغياب - غياب يوسف الخال مجلة (شعر) معاً - وهو تغييب مقصود يخدم حضور متكلم أحادي الصوت، يستبعد مفهوم الفعل عبر لغة تسعى إلى تمثيل العالم فقط ولا تخدم إنجاز أفعاله أو تدشين معناه، لاستهدافه وضعية شبه ملموسة لقراء أفقيين لا يحتاجون إلى جهد لإبراز وتمرير مقاصد شاعرهم الواضح، باستبقائهم حيث هم مجرد مستهلكين للسائد والوصفي والتمثيلي والنظام، بل وأسبقيات كل ذلك على أي توليد لغوي يفجر إطار المدارس التقليدية بقدر ما يغازلها ويدغدغ حسها، لأن الهدف الأول للغته هو الفهم والتمثيل أو الانعكاس والمحاكاة، اعتماداً على نشاط اللغة الشعرية والنشاط التواصلي بحكم طبيعتها الاجتماعية وبساطة بنياتها النحوية، وتضييق مجال الأشياء التي تشير إليه، دون غاية تتلاءم معها.. لأنها لا تهتم بشروط الحقيقة في لغتها، بل تقتصر على راهن عالم تختفي فيه العوالم الممكنة، لتظهر

بذلك مجسمات نزار مصغر في الكويت مع دواوين سعاد الصباح وفي عمان مع تركية البوسعيدي في ديوان (أنا امرأة استثنائية).

فالحوار النزاري يدور حول موضوعات (الشاعر المؤثر) (السلطة الشعبية) (أرض الديمقراطية) (شعر الحب) (عشاق العصر)، وكلها تمثل سمات شعر نزار في اعتقاده الذاتي لأنه شاعر العربات التي تمر على صدور النساء، يدله عليها قنديله الأزرق، دون أن يندرج ضمن نقد الشعرية، التي يجري حفرياتها صلاح فضل في (أساليب الشعرية المعاصرة). فهل يعد طريق الشعر مزايدة على فحولة الحواس؟ التي تتضح ويثقل وزن تجاربها العينية الدونجوانية، للتعبير عن بطولة تسرق فاكهة اللذات. دون أن تصبح الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة في الجلاء، بقدر ما هي ضاربة في العراء.

فلا (النقطة العليا) الأدونيسية ولا (الرؤيا) تضحيان منطلقاً للنزارية نحو أساليب شعرية، فأقل ما يقال عن هذه النزعة أنها تساير نحو القاعدة التعبيرية، ضمن أرض السائد والرائج المستجلب للانفعالية الخطابية واقتناص نقاط ضعف الضرورات الغنائية، النازعة نحو تخليق سريع، يراود شكلاً تعبيرياً أحادي الأبعاد في ذهنية متلقي، لا يعاني أفق الكتابة إلا بقدر ما تكون جدالية أو رمادية في الزمان والمكان.

من ثم يظهر السلبي إيجابياً عند نزار قباني، ويتحول العماء إلى بصيرة تمجيد وتقريظ:

(فأنا أشعر بالرضا عن نفسي

وعن شعري، لأني غطيت أخبار العشاق

العرب بكل أمانة، وكنت الناطق الرسمي

باسمهم منذ الأربعينات حتى اليوم)

فالطابع التمثيلي للناطق الرسمي يسبق كل تشكيل أو إشكالية شعرية، بل يذهب إلى حد إلغاء الجهد الحداثي واعتبار تعقيداته سلبية في عبورها للحداثة الغربية أو منطقة التصوف، التي تحمل أدونيس نحو ظل التجريد، الذي يحفر صلاح فضل في جرحه الغائر، معززاً الأطروحات السائدة حول تجربة أدونيس كتجربة مضادة لتجربة نزار قباني، ورغم أنه لا يفسح أي فضاء لنقد قنديل نزار الأزرق، فهو من خلال حفرياته عن معنى الشعرية الأدونيسية، يعزز الأطروحة السائدة حول التعارض بين غرابة (نسف الجسور الممهدة للتواصل) و(النهج السديمي) و(الاتشاح بالأسطورة) والخروج (المزلزل لثوابت الإبداع العربي). بل يذهب صلاح فضل إلى أبعد من ذلك في تقبيح سلبية أدونيس (القافزة على جسم الأحياء) و(التعمية الإيديولوجية) و(السبق التجريدي النظري).

وهي سلبيات إحصائية تؤكد على قناعات مسبقة لا تتواصل مع (غنى هاته التجربة) الأدونيسية، حتى وإن عدم ورود دراسة لنزار في كتب صلاح تظل تفترض (فقر تجربة نزار)،

فهل علينا إجازة (الفقير) لتأصله ومعاداة ما نجهله في تجربة تصل إلى (نوع من التجريد المسرحي) الذي (يغيب التفاصيل) في نظر خالدة سعيد، ويبقى (الحركة والتيارات).

من ثم، نواجه (آثار الحضور) عند نزار و(آثار الغياب) عند أدونيس كما نلاحظ (بلوغ النحوية أعلى مرتبة) عند الأول و(بلوغ النحوية أدنى مرتبة) عند الثاني و(تراكم الخطية والوضوح والأحادية) النزارية و(تكثيف الانحرافات والإبهام والتضاد) عند أدونيس، و(ارتفاع نسبة التسطيح في التخييل وإحكام النسيج) عند نزار، في مقابل (ارتفاع كثافة التخييل والتشتت في النسيج) الأدونيسي، وازدياد (التوتر البارز بين البنيتين الإيقاعية والدلالية) في مواجهة (الانسجام البارز بين البنيتين الإيقاعية والدلالية) النزارية.

وحين يمارس نزار شعريته - المفترضة - فهو يضمنها نقده للقصيدة الحديثة ويجعل منها حالة مرضية منذ بداية عتبته: (في مستشفى الشعر الحديث)، ويجعل منها اختصاراً قابلاً لتأويلات جدالية، إذ إنها مجرد (السيدة ق.ح)، التي تمشي في فضاء الضيق ومن هي تلك التي تمشي في المقامات غير داعرة نزار: (المرهقة والمحبطة والمغمى عليها الفاقدة لوعيها والسائحة الأجنبية)، وكلها نعوت سلبية لقصيدة الحداثة تصل في سماتها حد الرذيلة: (السيدة ق.ح) فهي تبيع ذاتها بأرخص الأثمان، وتعرض عريها على قارعة سلبيات قصيدة شعر - الانتقاد:

(كانت قصيدة الحداثة، ونسميها هنا على سبيل الاختصار السيدة ق.ح، تمشي في شارع مزدحم من شوارع إحدى المدن العربية، حين سقطت على الأرض مغمياً عليها، من شدة الحر، والإرهاق.. والإحباط.

تجمع حولها الناس آسفين ومحزونين، ورشوها بالماء البارد وماء الزهر، محاولين إعادتها إلى وعيها، فلم يفلحوا..

وعندئذ طلبوا سيارة إسعاف لنقلها إلى أحد المستشفيات القريبة:

والغريب أن أحداً من سكان المنطقة لم يتعرف عليها، ولم يتذكر ملامح وجهها. مما دفعهم إلى الاعتقاد أنها سائحة أجنبية، تزور مدينتهم مثل مئات السائحين)[2].

ومن الطبيعي أن تتوجه بصيرة نزار إلى ابتداع صور عمائية في شكل محكي سردي، يبحث عن كشف هوية شعرية مغايرة، فهو يصطنع موقف الموثق المؤصل بحثاً عن وثيقة ثبوتية تؤكد الجذور وتمفصلاتها، ضمن سياق شجرة الأنساب والمنشأ والفصيلة وفضاء المراتبية. وحين يرفض الحداثة لخروجها عن مقاييسه فهو يلقي بها في أجنحة (الغربة/ الرقود/ الانعاش/ الانعاش/ الضياع) بين فضاءي الأرض والسماء إمعاناً منه في النفي، لأنه يبحث عن نظام مشابهة الأشياء في الواقع والحس العام. مما يعني أنه يتطابق مع هذا النظام ويدافع عنه ضد أي تشويش أو انخطاف للفضاء وتكور للزمان أو تمزق للعالم وتجريده على أروقة

أوراقه الوردية، التي ترفض محرقة التدمير والتمزيق الرمزي لجسد الكلمات، وتغييب الدلالة الشعرية أو تكسيرها للنمط المنطقي، الذي يجده صلاح فضل مفتقداً في تشكيل صور شعرية تنزع إلى الجمع بين الأضداد، مما يكسر غنائية التوازيات ويعوق الاستراتيجية النصية غير المعلنة.. وإذا كان نزار يحيل على ظاهرة العماء السلبية للقصيدة الحداثية، فإن صلاح فضل يستدعي (البحوث الفيزيوسيولوجية) لتوضيح تدمير البنية التعبيرية عند أدونيس.

فما يطلق عليه (بؤرة الاهتمام) في عملية التلقي ترفض في نظره التوزع بين متخالفين، وبذلك يخلص بسهولة إلى إقرار (انخفاض درجة النحوية) و(تدني فعالية المستوى الإيقاعي) للنص. ليعمم الظاهرة الأدونيسية، بجعلها تشمل تنثير الحداثيين للشعر، وبذلك تفضي سلبية (التبدد/ الانتشار) الدلالي والنسقي إلى تبخر (الجمالي) وظهور (تأثير مضاد)... ولتفسير الظاهرة يستعين صلاح فضل بخالدة سعيد وعلي الشرع في تعزيز هامشية البنى الفكرية والأشكال الموروثة ذات الإحالات البعيدة، المتسببة في العيوب البلاغية والتشوهات الخلقية، التي تختزلها عملية (الإضمار) بتراكماته وبحؤولها دون دينامية النص الإيجابية المعهودة، مما يسقط صاحبها في ظاهرة فيزيائية تتبنى (غيبة المادة) في شكل ثقب أسود، هو هنا (الإضمار) البلاغي لا الثقب الأسود المتداول. وبذلك يكشف الناقد عن سلبية تضاهي

سلبية (الإضمار) بلاغياً، ليختزل إلى عماء صنفين من الثقوب (الثقيلة/ الخفيفة).

وبذلك تتعزز التشوهات السلبية عند نزار، في شكل ثقوب سوداء تدفع بالقصيدة الحديثة إلى الاستحمام في (البحر الأبيض المتوسط) بانتماء يعمد لونها إلى أصباغ شقرة، تشبهاً بالآخر (الغربي) بلغته ورطانته الأنجلوفونية، الموهمة بتقربه من (ت. س. إليوت)، ولثغته الفرانكفونية تزلفاً إلى (أراغون). وبذلك ينفي نزار عن القصيدة الحديثة هويتها العربية لأنها مجرد سقط متاع غربي. لا يمت بصلة إلى فضاءات (بردى/ النيل/ دجلة/ الفرات) أي إلى السيولة، إنه النفي عينه لوجود غير طبيعي في عالم طبيعي إيجابي يخول نزار تمثيليته:

(السيدة ق.ح هي في منتصف العقد الثالث من العمر: نحيلة الجسد، عسلية العينين، سمراء البشرة، ولدت وترعرعت تحت شمس البحر الأبيض المتوسط... ولكنها تصر عل أن تصبغ شعرها باللون الأشقر، تشبهاً بالنساء الأوروبيات.. وترطن باللغة الإنجليزية حتى تقنع الناس أنها من قريبات الشاعر. س. إيليوت، وتلثغ باللغة الفرنسية حتى توهم الصحافيين أن صهرها هو الشاعر أراغون.

هذا النوع من النساء - القصائد لا أتحمس له.. ولا يمكنني أن أقيم معه علاقة حب...

لأنني لا أستطيع أن أقترب من امرأة.. أو من قصيدة، لا

تفوح من مسامات جلدها رائحة الياسمين، والنرجس، والورد البلدي، والقهوة المعجونة بحب الهال..

لا أستطيع أن أعشق امرأة.. أو قصيدة غير عابقة برائحة بلادي، ولا تترقرق بين نهديها مياه نهر بردى، أو النيل أو دجلة، أو الفرات...)[3]

إذا كان نزار يستعمل معولهُ لتهشيم وجوه دُماه في عماء واضح، يحتكم فيه إلى بصيرة متلقيه الأفقي لموافقته على أطروحته التمثيلية والحكائية، ذات النموذج المبسط، فإن صلاح فضل يختار قلاع الأكاديميين لإجراء حفرياته بحثاً عن أعضاء اللغة المفككة، التي يجد بعضها في (الخلفية الإيديولوجية أو ما يطلق عليه (الميثيولوجية المثقوبة) و(الاختراقات اللغوية) لمفاتيح (طقس الخليقة) و(رحم المياه) و(عذرة الشجرة) الأدونيسية، وكلها تحيل على (غيبة الخطاب) و(وحدة طابع ذهني) يفضيان إلى (منطقة تجريد عقلي) و(نظم إدراكية غريبة) ليحتكم فيها إلى (الحس العام) كما لو كان هذا الحس العام خلاصة لرصيد ثقافي ثابت، ليجد بذلك تفسيراته لكل خلل من تداخلات المحسوس السلبية وانقطاعاته المعرفية وتكسراته الدلالية.

فحفريات صلاح فضل تضعه أمام الحاجة إلى إعادة ترميم (العقلي/ المنثور) لأن التشويشات تزاحمت على المتن الشعري وسلبته مرجعية قيمه ونظامه الكوني، نظراً لسيطرة (الاضطرابات على علاقات الإسناد في اللغة) التي توظفها الحداثة. وهي سلبية

تصدم حس ناقدها الأكاديمي الذي يتكئ على مرجعيات بيداغوجية تقتضي الوضوح الجامعي والتشميل الكلياتي، فمن غير الجائز السماح (بتغييب وضوح الكلمات والرموز) حتى لو استند الأمر إلى فاسفة محددة تقضي بتحقق (الموجود المطلق) في إنسان (العقل/ اللغة/ الكينونة). فالناقد يرفض سلبية ولادة (المطلق في اللغة) لأنه بمثابة (غياب ثقيل) بالتعبير الفيزيائي، الذي يرفض عماء قصيدة أدونيس ويواجهه ببصيرة نقد يحتكم إلى (أساليب الشعرية المعاصرة)، عبر مجموعة منتقاة من التعاريف التي تراوح بين (فاليري)، وهو يجد في البيت الشعري تعبيراً عن (توازن معجز وشديد الحساسية يقوم بين الطاقة الحسية والطاقة العقلية للغة)، وهو تعريف يخرج أدونيس من جنة أفكاره إلى جهنم تعريف (لوتمان) لفن لعبة دون قواعد ولعبة تقام قواعدها أثناء عملية اللعب، في الحين الذي يلعب فيه الحداثي وحده - مستهدياً برامبو - في لعبة رسم بالكلمات، تتحول مع إحالة صلاح فضل على (بيكاسو) إلى (صنعة عميان). وبذلك تستبعد سلبية العماء لصالح الاتساق والانسجام والائتلاف، مما يدفع صلاح فضل إلى الاشفاق على نقاد أدونيس - باستثنائه هو - الذي (يحاولون إعادة ربطه بعالم طلقه بإعلانه نهاية (الأكاديمية/ المحاكاة/ الانعكاس)...

فلا غرابة أن يلتقي عماء نزار بتشويش صلاح فضل في إعلان غربة القصيدة الحديثة، وشبحيتها لأنها لا تتكلم اللغة

السائدة وتقتصر على لغة الإيماءات، بل ينعتها نزار قباني بأسوأ النعوت لأنها ظلت طيلة ثلاثة عقود تراوح في مكانها دون هوية:

(ظلت السيدة ق.ح. ممددة في غرفتها في جناح الغرباء، ثلاثين عاماً دون أن يطرق بابها أحد... ودون أن يصل فاكس واحد من أحد أقاربها في البلاد العربية، أو في الخليج، أو في بلاد الاغتراب في أمريكا، أو كندا، أو أستراليا، أو غانا، أو ساحل العاج.

حتى إن أحد أطباء الأمراض العصبية في المستشفى علق على حالة هذه المرأة - الشبح ساخراً:

- هذه السيدة جاءت من عالم الأشباح. وفي عالم الأشباح لا يوجد أسماء.. ولا ألقاب... ولا سجلات أحوال مدنية.

إن قصيدة الحداثة جاءتنا في الستينات.. ولاتزال سائحة.. لم تستأجر بيتاً في أية مدينة عربية، ولم تشتر أثاثاً، ولم تتعامل مع بقال الحي، ولم تدفع فواتير الماء والكهرباء، ولم تتقدم بطلب للإقامة الدائمة إلى وزارة الداخلية.. وإنما ظلت كلاجئي القوارب الفيتناميين الذين يسكنون البحر والعاصفة.

إنها قصيدة (سياحية) بكل معنى الكلمة، فلا هي تعرف جغرافية الوطن ولا تاريخه.. ولا هي تعرف من لغة أهل البلد سوى بضع كلمات موجودة في كتب شركات السياحة لمساعدة الغرباء على قضاء حاجاتهم اليومية.. كطلب فنجان قهوة... أو شراء علبة سجائر.. أو تذكرة سينما... أو طلب سيارة أجرة.

وإذا كانت واجبات الضيافة العربية تملي علينا أن نتسامح مع زائر أجنبي لا يتكلم لغتنا... فمن المستحيل علينا أن نهضم شاعراً عربياً يكلمنا بالإشارات الإيمائية، ولا يعرف من كل تراث الشعر العربي إلا كلمة (بقشيش)!!

إن الصورة السياحية لقصيدة الحداثة هي الصورة المنطبعة في أذهان الناس. وما لم تخلع هذه قبعة القش عن رأسها، والنظارات السوداء عن عينيها.. والكاميرا التي تعلقها في رقبتها، فسوف تبقى مئة سنة محبوسة في فندقها لا ترى أحداً.. ولا يراها أحد..)[4].

فالمفارقة كل المفارقة، هي أن يجعل نزار من قصيدة الحداثة قصيدة متكسبة، وهي التي لم تحصل ما حصله نزار من (بقشيش) وجوائز وهبات بعثية وخليجية طوال حياته... لكن فن القول قد يتطلب فناً آخر للفعل، وتحقيق الحظوة الرخيصة في الاستفحال وحرب المواقع والوقائع، كلها تجعل من ركوب الاتجاهات الأربع للريح مجالاً لتصيد لحظة نجاح الهزيمة وهزيمة النجاح.

وكما لو كانت حساسية توظيف الشعرية النزارية، تولد نقده العنيف على نقيضه الذي يلتقط اللحظات التاريخية المتوهجة، مما يولد الخوف من الخطر المحدق بمملكة الشعر الجماهيرية والغنائية والانفعالية، التي تربع عليها مفرخاً فراشاته الملونة. لذلك تفنن النقد المقنع في كتابة نزار في تعرية فحولية لسلبيات

النقيض، موازناً بين (رطانة وتأتأة) الحداثة عبر مرجعيتها الغربية، لتتكالب أكاديمية صلاح فضل محولة الموازنة إلى إيجابية غربية تستحضر (المحاكاة) المنجزة لسلبية عربية تغيب (المحاكاة) وتحول دون إنجازها رفضاً للرصيد التاريخي دون تقديم بديل له، بعيداً عن (الرؤية المنتجة) و(المنظومة الإيديولوجية).

فسلبية العماء تغطي على إيجابية البصيرة الشعرية التي تجعل من الحداثة سفراً في ليل الوحدة، أي في عماء إبداعي تفهمه هي وحدها، لأن سفرها يتم في عماء ليل (كلمات مشتتة) و(صيغ مستعصية) و(لغة رامزة متداخلة) وهو ما ترفضه إيجابية الناقد الأكاديمي بسعيه إلى تحقيق الوضوح باستمرار - بحكم وظيفية تعليمية - لأن طموحها إلى التوافق مع (الحس الوجداني العام) يحتم عليه استبعاد واختزال عماء شاعرها إلى مجرد (لهيب حداثة) لا تحتمله (الحياة العربية المعاصرة)، كما لو كانت هذه الحياة ذات نمط تتفق عليه كل المنابر الأكاديمية الجامعية، التي لم تتحرر أصلاً من التيار الوضعي، الذي يغذي شرايين مياهها الآسنة وكما لو كان انشقاق الحداثة عن شعراء جيلها ومناقضتهم سلبية أخرى، تدون في سجلها المنطبع بالتعقيد والالتباس المرفوض أكاديمياً في الحياة العربية... وكما لو كانت وحدة الذائقة لا تقبل الوحدة السياسية. فحفريات صلاح فضل التي استهدفت مرجعيات الحداثة اللغوية أفضت إلى ثقوب (خفيفة/ ثقيلة) تواجه باستمرار بهذا الحياد الحداثي وهذه

الطريقة الذهنية التي ترتفع درجة تشققها وعمائها، سواء استلهمت السوريالية الغربية أو الصوفية العربية، لأن رفع (بيرق المتصوفة) أو (أقنعة السورياليين) يسقط ملامحهما (التاريخية/ الأسطورية) محولاً إياهما إلى مجرد (أصداء) للتجريد المبعثر والفراغ المقصود، مما يستبعد مألوف الطابع الاسترجاعي والتحقيقي، مستحضراً غريب الحفز على التأمل، فبدل فض إشكالية العماء يعود الناقد الأكاديمي إلى نعت التأمل بالسلبية والاسترجاع والتحقق بالإيجابية، خالصاً إلى عزل سياق شاعره وإفراغ شفرته من قول المعنى لخروجه عن مطابقة الشفرة اللغوية العامة، وفي كل ذلك يتوسل الناقد الأكاديمي صلاح فضل، برصيد ثقافي يفترض إيجابية الشفافية والوضوح على حين يوظف نزار قباني عماء الإبداع الشعري لولوج التنظير النقدي الذي يحول القصيدة الحديثة إلى درامية تشارك فيها (ثلاثة أجيال)، بحثاً عن شذوذ العوارض (تلف الذاكرة) (انسداد الشرايين) (حبسة في أعضاء النطق) (عقدة أوديبية) (تصلب الحواس) (فقدان النَبض)...

فالصورة لجثة فوق مشرحة سوريالية تضع (مانيفستو بريتون) مكان القلب... وهو ما نعته صلاح فضل بـ (حالة الحياد الحداثي) للقلب.. وبذلك يقدم فيه نزار قباني عماء وضوحه كبصيرة للأليف والعادي والأفقي وشعر الاستهلاك العام، ويقوم بجرد الأعراض السلبية القاتلة ويسقطها على رمزي القصيدة

الحديثة، مدللاً على عمائه الذي يفرغ الشعري من تعدد الأبعاد، مبقياً إياه في بعد أحادي يحتكم إلى الراهن والسائد والتمثيلي ممجداً شقاء المحاكاة وكسل الانعكاس في (المحفوظات الشعرية المدرسية) و(استرجاع الماضي) و(شجرة العائلة) داعياً إلى إيجابية (طفولة الشعراء): (طفولة النهد) و(رحم الأم).

فبلاغة التكرار في إبداع نزار قباني تركز على تقليص المعنى وتوسيع الألفاظ، لتشمل رصيداً ثقافياً عاماً لقارئ يعتقد في منطق (السليم/ السقيم) الذي لا يأتيه الشواش لا من يمينه ولا من يساره، لا من مأثوره ولا من مستقبله... وبذلك يكون موت إليا حاوي إيجابية نزارية وموت الأخير إيجابية حداثية، لا تحقق فقط الموت في الحياة بل حياتها في الموت.. بشهادة الأجيال الثلاثة التي يحتكم إليها نزار، كشاهد على غيبوبة الحداثة وخراب أجهزتها، فهي مجرد اختصار للقصيدة الحديثة (ق.ح). ولا تستحق حتى ذكر اسمها إغراقاً في سلبيتها التي يحجم عن النطق به كاملاً.. وتتخذ السخرية عند نزار طابعاً سوداوياً من هذا الشعر في شكل بصيرة تشهد عليها الأجيال:

(ثلاثة أجيال مرت على غيبوبة السيدة ق.ح. والأطباء الذين تولوا إجراء الفحوص الطبية لها، لم يتفقوا على التشخيص. فبعضهم يقول أن هناك تلفاً في مركز الذاكرة.

وبعضهم يقول إن هناك انسداداً في شرايين اللغة.

وبعضهم يقول إن هناك نقصاً ولادياً في أعضاء النطق.

وبعضهم يقول إن أزمتها نفسية، وتعاني من عقدة قتل الأب.

وبعضهم يقول إن جهازها العصبي لا ينقل الحرارة، ولا البرود، ولا يحب، ولا يشتاق، ولا يحزن، ولا يغضب، ولا يشم رائحة المرأة... ولا يلتقط إشارات الأنوثة..

حتى قلب السيدة ق.ح. لم يجده الجراحون في موقعه، وإنما وجدوا مكانه المانيفستو الشعري لأندره بريتون..)[5].

ويتخذ الطابع الحكائي بسرديته دراماتية خاصة لحالة ميؤوس منها منذ البداية، ينطلق من ادعاء تمثيل الحس العام العربي، عبر تشفيات التقليديين وبذلك يتزعم نزار حداثته الماضوية من موقع جماهيريته، التي تركز على أوهن تيمتين في الانفعالية العربية، هما: الفحولة والتجنيس، وهما تمثلان أهم نقطتي الثقافة الثالثية باستطالاتها الجدالية حول حبسة اللغة واللسان والإثم والتخثر والإعاقة.. وكلها استعراض لسلبيات قصيدة الحداثة (ق.ح) من منظور الحداثة التقليدية، وهي تصفي حسابها مع بصيرة الاستعلاء والاستهجان لتنصب نفسها وريثاً شرعياً للتلقي الجماهيري الغنائي والانفعالي في دغدغة واضحة لحس التقليدية المتقعة، والتي لا يسعفها لسانها بإتيان ما قد يجود به لسان الناقد الشعري بالوكالة والتمثيلية:

(إنني شديد الأسى لحالة السيدة ق.ح. وأرجو أن تخرج من حالة الكوما التي دخلت فيها منذ ثلاثين عاماً.

وإذا كانت حالتها تتطلب نقل كمية من الدم إليها. فأنا أول المتبرعين - هذا إذا كانت فصيلة دمي تشبه فصيلة دم قصيدة الحداثة.!!

والأمل الأخير لدى الأطباء يتلخص في إجراء صدمة كهربائية لدماغ السيدة ق.ح. علها تسترد ذاكرتها الضائعة، وتتذكر طفولتها الأولى، وتفاصيل بيتها، وأسماء أبويها وأشقائها ومعلميها ورفاقها في المدرسة.. وشيئاً من محفوظاتها الشعرية في المرحلتين الابتدائية والثانوية.

أي أن العلاج الأمثل لشفائها يكون في استرجاع ماضيها، وإعادة وصل جذورها الثقافية المقطوعة مع الزمان والمكان.

إن السيدة ق.ح. تستطيع إذا كانت تملك الإرادة وشهوة الحياة أن تساعد أطباءها في محاولاتهم.

أما إذا استمرت في الهروب من ماضيها، وأصرت على فك ارتباطها بشجرة العائلة، وعلى حرق أثوابها، وألعابها، وكتبها المدرسية، فسوف تدخل مرحلة الشيخوخة... دون أن تعرف ما هي الطفولة؟

وطفولة الشعراء، كما يعرف نقاد الشعر، هي الينبوع الأساسي الذي يلجأ إليه الشاعر كلما أحس بالعطش والجفاف، واشتاق إلى الدخول مرة أخرى إلى رحم أمه!!)[6].

وهنا تلتقي بصيرة نزار قباني الإبداعية بتشويش صلاح فضل النقدي، حيث لا يكتفي هذا الأخير باستقراءاته وخلاصاته،

بل يرى في كل ملتمس للبنى المنطقية في إبداع أدونيس ضرباً من اللاجدوى وتبريراً لتناقض لا يقبله الحس العام، الذي يستهجن فاعلية التراكيب الشعرية لـ (جنة الرماد) و(زهرة الكيمياء) و(غابة الرماد) و(برج الفجيعة) حيث تغيب - في نظر صلاح فضل (العلاقة السردية) و(الدلالة المتماسكة) و(النسق السردي) و(العناصر المتماسكة) و(العلائق السلبية والمنطقية) و(الفاعل الموحد للمقاطع) و(النتائج المتعالقة) غياباً كلياً للإيجابي النقدي والإبداعي العربي، بدعوى إنتاج ما يصدم المراتبية والحس العام الذي لا يقبل عماء (إفراغ اللغة من محتواها)

(إبدال علاقاتها بجاراتها)

(مغايرة النسق الموضوعي)

من ثم يستنتج الناقد الأكاديمي خاصيتيه السلبيتين في شعر الحداثة وهما (تفجير الجملة الشعرية) و(التقاء مكونات لا تلتقي عرفاً) وما ينبني عليهما من (التشتت/ الابتعاد/ الإسقاط/ الفقدان/ الوحدة/ التعالق/ الخلخلة/ الثغرات/ الإبهام/ التشذر/ التكثيف/ الغرابة/ التوليد)..

ويعلل صلاح فضل هذه السلبية بالاحتكام إلى تعود (المتلقي عصوراً طويلة على تنمية هذا الحس والاتكاء عليه فإن الخروج الفادح عنه يضاعف من شعوره بكثافة النص وعدم شفافيته..)[7].

ويبدو هنا كيف أن التعليل أكبر من الزلة الحداثية، لأن الحداثة الماضوية للناقد، لا تكاد تختلف عن الإبداعية الماضوية عند نزار قباني، إلا في مستوى ودرجة الخطاب واستبدال الذاتية البصيرة بالموضوعية العمياء المحتكمة إلى (العرف/ الحس/ التلقي) كما لو كانت هذه الثلاثية ثوابت للفكر لا تنزاح إلى جدلية الطبيعة ولا إلى لحظة تاريخية ولا إلى ثقافات العصر... فلا الناقد يزيح غشاوة العماء عن أكاديميته الماضوية، ولا الشاعر يتخلى عن وهم جماهيريته ونجوميته المطلقة...

من ثم، يصبح تحكيم القاعدة وكهنوتية النظم عند الناقد تراتبية مطلقة في مقاربة الحداثة الماضوية، التي تتمسح بأهداب بلاغة لغوية تجعل من مناقضة الطبيعة أم الأنماط الإبداعية:

(... إن المؤلف - مثله في ذلك مثل المتلقي - يمكنهما الشعور بالرغبة في تحطيم النظم المعتادة لقواعد البنيوية حتى يصبح (إنتاجاً بلا قاعدة). لكن الواقع أن الإبداع على هامش القواعد، على هامش العلاقات البنيوية مستحيل. إذ يصبح مضاداً لطبيعة العمل الفني ذاته باعتباره نموذجاً وعلاقة، ويجعل من المستحيل التعرف على العالم من خلال الفن وتوصيل هذه المعرفة للجمهور)[8].

وبذلك يصبح خطر الحداثة التقليدية أكبر من أي خطاب تقليدي وأحد من أي سيف يتباهى بالقصاص والعدل في مجال المتخيل، الذي يختزل إلى مجال لتوالد سلبيات المتن الحداثي في

مقاربة صلاح فضل، الذي يبحث عن سلطات معرفية خارجية على تحليله في أعمال خالدة سعيد أو سمية درويش أو علي الشرع - من العرب - وفاليري ولوتمان ورامبو وبروتون ومالارمي من الغربيين - حيث يجد في وصفاتهم ما يعزز البنية السلبية لعماء (الهندسة المغلقة) والحركة التي تفتقد (البداية والنهاية) و(الرباط المتجانس) و(رباط التواتر) و(السبب والنتيجة)، حيث تظهر المقاطع كمجرد (انبثاقات مستقلة)، فكل ما يمتلك سياقه عند خالدة سعيد ينتقل إلى شواهد لتعزيز عماء الإبداع الذي يتأكد من أحكام سمية درويش (كقصائد احتمالية) (مستحيلة التوزيع إلى مقاطع) ذات (بنية هلامية) و(إشارات مطلقة) (مولدة للإبهام).

وبذلك يبحث ناقد الحداثة التقليدية عن سلطات أخرى لردم آخر قلاع العماء في بصيرته، واستبدالها بالتراتبية والنظام والقاعدة، وكلها جسور ينتقل فوقها ناقدنا لبلوغ وظيفية ترضي المدرسة التي يتسمح بأهدابها، متناسياً دوره الطليعي في تلمس الحساسيات الجديدة لعصره والاهتزازات الحرارية في بوصلة تحليلاته، التي تشي بانطلاقها من قناعات لا من افتراضات في بحث موضوعها الخلافي، الذي توظف فيه آخر التقليعات المنهجية للوصول إلى نتائج هزيلة بعد بذل جهول كبيرة واستعراضية للمعرفة:

(فلا يستطيع القارئ أن يبني حدثاً متخيلاً ولا يمسك

بعاطفة محددة، ولا يجد قولاً متماسكاً بالرغم من شذرات الإشارات المتصلة بمنظومات دلالية مسبقة.. لكن لا شيء من ذلك يتم استحضاره كاملاً، ولا تشغيل إيحاءاته بذاتها، بل تظل مجرد تداعيات حرة غير منتظمة تنتشر على سطح النص في اتجاهات متضاربة، فتعوق ببساطة فهمه، وتحير قارئه على محاولة صناعة قواعد لعبته بالتأمل والمشاركة في اقتراح المعنى الممكن... أو يظل ملقى في مدرج النص ومهب رياحه العاتية، لكنه في كل تلك الأثناء لا يستطيع دفع واقع شعري يفرض نفسه عليه بما يقتضيه من قلق وتوتر، إنه بصدد تشكيل ثري يضمر حواراً خفياً مع كثير من النصوص الغائبة الكامنة على تخوم عبارته مما يعرف وما لا يعرف...

وإذا كان الشعر في هذا الأسلوب... ليس موضوعاً للفهم، وإنما هو موضوع للتأمل نظراً للطبقات المتراكمة التي تستعصي على الإدراك العفوي فيه.. فإن ذلك فيما يبدو قد جاء نتيجة لتراكم النصوص الغائبة التي يحاورها..)[9].

وبذلك تنتصر إرادة العماء الموضوعي على بصيرة مغامرة البحث، لقطع دابر ما لا يتدبر صوره الشعرية بترويضها على الوضوح التام والدخول في بيوت الطاعة والرضاعة.

فنزار في: (نعم للشعر لا للتأتأة)[10] يدق آخر مسمار في نعش الحداثة، ولا نستغرب إذن أن يتحول الانطباع العام وردود فعل (أعداء ما يجهلون) ذريعة لشاعر كنزار قباني، لاقتراح

شعره بديلاً عن غياب مقروئية القصيدة الحديثة مصفياً حساباته مع نخبة ثقافية ترى في شعره تملقاً للعواطف الرخيصة، وهو يرفع الجزئي إلى العام:

(هذا عصر التأتأة بجميع أشكالها...

تأتأةٌ قومية

تأتأةٌ انفصالية..

تأتأةٌ تطبيعية..

تأتأةٌ ثقافية..

وتأتأةٌ شعرية..)(11)

فبعد سلبية (الرطانة) و(اللثغة) تأتي (التأتأة) لتدفع ببصيرتها إبداع نزار نحو ثقوب سوداء يصطدم بضعفها (القومي/ الانفصالي/ التطبيعي/ الثقافي/ الشعري)، في إدانة شاملة للقيم المتدهورة والتي تجسدها قصيدة النثر التي غرقت في سلبية القطيعة مع موروث القرون لافتقادها ذاكرة العصر، الذي تدعي الانتماء إليه لأنه مجرد (عصر تأتأة) في مواجهة قرون من الموروث:

(خمسة عشر قرناً..

من الجزالة، والفصاحة، والإعجاز اللغوي

ثم جاءت قصيدة النثر

لتدخلنا في عصر التأتأة!!)(12)

فالعماء الذي يفضحه نزار يشوش على قصيدته بقدر ما يستهدف متأتئيه المتخيلين. فهل هو استرضاء للقراء المحتملين أم تزلف لهم باعتماد ثنائية التنظير والإبداع؟ لماذا يقتحم عماء الإبداع هنا عبر تشويش النقد الشعري؟ هل هو تحقيق لوجود أو نفيه للآخر؟ في أي شيء يستشعر نزار مضايقة القصيدة الحديثة، التي ينتمي إليها بطريقته؟ لماذا يختار الجدالية السهلة؟ هل يحس أنه مستهدف من مخالفيه؟ وهو الذي يتغنى بهوية الموروث (العربي/ الشعري/ الكلامي/ الخطابي) الإيجابي، الميت في مواجهة سلبيات عورات (اللغة/ الفصاحة/ الجزالة) التسعينات المستهجنة لرمز محاكاتها ونماذجها، حيث تمارس القصيدة الحديثة عصيانها المدني السلبي:

أنتقل الآن من الكلام عن ركوب جمالنا.. للكلام عن ركوب اللغة العربية بتراثها، ومخطوطاتها وشعرها، وشعرائها...

فالقصيدة العربية كانت خلال خمسة عشر قرناً أميرة الكلام.. وسيدة الخطاب الشعري، وضابطة الإيقاع، وحارسة اللغة...

أما في التسعينات فقد دخلنا عصر التأتأة.. وصارت اللغة عورة.. الفصاحة عورة.. والجزالة عورة... وصار الركوب على رقبة أبي الطيب المتنبي هواية يومية سخيفة يمارسها شعراء قصيدة الحداثة)(13).

يظهر أن عماء (التأتأة الشعرية) عند القباني، يقابله عند

صلاح فضل تحول القصيدة الحديثة إلى (تجربة في اللغة)، تتخلى عن (التجربة في الحياة) لتعمل في (اللغة/ الثقافة) لتضيع معها أقنعة (التاريخ/ الأسطورة/ السياقات)، ويستبدل كل ذلك بـ (تثوير اللغة). ورغم أن صلاح فضل يستشهد بمقولة مالارمي التي ترى أن (الشذرات علامات عرس الفكرة) فإن هذا الشاهد يعزز من سلبية المتن الحداثي، حتى وهو يتبنى (إعادة التشفير اللغوي) بالمفهوم الصوفي أو نزع دلالات ألفة الكلمات وتحميلها بشحنات جديدة.

ويبدو أن لا وعي الناقد الأكاديمي يختار التشويش على التجربة التي لا تتماشى مع ذائقته الأدبية أو تجد لها مرجعية في رصيده الثقافي، لأنه يجد في أسلبة التصوف مجرد تبني للغة دون إيديولوجياتها وللأسلوب دون غيبيته، مما يجعل عملية التشفير الموظفة شعرياً مجرد (عسر دون قواعد)، يورط قارئه في مقروئية شبه مستحيلة المرجعية في خبرة قارئها المحتمل لما يعتبره صلاح فضل مجرد (إشراقية وثنية)، وهو يقرر عماءها مسبقاً، مع لاحق الأصدر...

وعندما يبحث الناقد الأكاديمي عن (وضوح البصيرة) في الجمع التنظيري بين (الصوفية والسوريالية) الأدونيسية، فهو يقرر سلبية لقائها التجريدي، القاضي (بإعادة تشفير اللغة) والمفضي حتماً إلى (التشوش/ الافتقاد/ العسر) في (الممارسة التأملية) التي تنتهي إلى تأويل الناقد وإصداره حكماً يحكم

عليها (باستراتيجية عدم التعبير)، معتمداً في ذلك على سلبيات (الاستغراق اللغوي) والتباس (التسمية بالتضاد والتوارد)... كخلاصة لرؤية الشعر والحياة في العمل الأدونيسي خصوصاً واستطالاته الحداثية عموماً... وبذلك تظل الفجوة الأنطولوجية والوجودية فاغرة فاها أمام عماء وتشوش التموقع المؤسساتي وراء موروث يختصر الماضي والحاضر والمستقبل، فهو القلعة المرممة باستمرار، حتى وهي على شافة الانهيار أمام عصف اللحظة التاريخية... وما يختار له صلاح فضل الإطار النقدي لإقرار سلبيته وقطيعته المعرفية مع الحس العام، هو ما يوجد له نزار قباني قناة الإبداع الشعري، لذم عمائه واستعداء قرائه عليه في قصيدته (نعم للشعر لا للتأتأة) معدداً عماءات السلبي الذي يقض مضجعه:

القصيدة الخرساء..

كالمرأة الخرساء..

لا يمكن احتمالها أكثر من خمس دقائق..

فكيف يمكن لقصيدة الحداثة

أن يكون لها عشيق

إذا كان فمها مغلقاً..

وقميص نومها مغلقاً..

وشراشف سريرها..

مغطاة بالكتب السوريالية؟؟..

وإشارات المرور الحمراء؟[14]

وما يطلق عليه نزار قباني (القصيدة الخرساء) هو إمعان في دق مسامير العماية في نعش القصيدة المخالفة لأفقية السرد والتطابق التمثيلي، حيث تصبح الإحالة على السوريالية مذمة قدحية وشواشاً للتواصل مع المغامرة الجديدة، التي اختارت الطريق الصعب تاركة لاحبه لشاعر القناديل الزرق.. والتي تتحول إلى مدافع لدك الاختلاف والاحتفاء بالشبيبة والمتشاكل، لأن معاداة (تفجير اللغة) و(البياض) و(المحو) تعوضها المفاضلة الواضحة والتمجيد الغنائي للحس العام في المجتمع الشفوي، لحكم ينصب نفسه طرفاً محايداً في صراعه الرمادي مع قصيدة الحداثة:

(ليس بيني وبين قصيدة الحداثة عداوة مزمنة..

ولا صداقة مزمنة..

فأنا في الشعر لا أعادي إلا من يعادي الشعر.. ويتبجح (بمحو) الذاكرة.. وتفجير اللغة.. وتحويل التاريخ إلى بياض..

إنني لا أعادي إلا من يحاول أن ينشل مني لغتي..

وأشجار ثقافتي.

وأساور زوجتي.

وصور أولادي

ومناديل ذاكرتي.

وخارطة وطني)[15].

من ثم، يقدم نزار قباني نفسه كحامي (البيت/ القيم/ الحياة/ الذاكرة) ضد افتراض عدمية القصيدة الحديثة وعمائها (اللغوي/ التاريخي/ الثقافي).

وبذلك يصبح حاميها حراميها الذي لا يختار منطق المحاجات النظرية والأكاديمية الجافة، بل يوظف أنبل الإبداع في أقذر مهمة، ويختار لها قناة (الحياة) حتى تظفر بأكبر مقروئية لأصغر مقطعية، تلتقط أنفاس متلقيها في لحظاته العجلى، لتحقق قتل المؤرق والوجودي فوق مقصلة السلطة الرابعة. من ثم، يقدم نزار قباني نفسه حارساً لأضرحة الشعر من غارات الغزاة لرأسماله الرمزي...

ولا يتورع النقد الشعري عن استدعاء الرصيد الثقافي لأكبر المراحل وأهم الأعلام (المتنبي/ عنترة/ الجواهري/ عمر أبو ريشة/ ولادة) الشرقية، وأوكد الأصوات الغربية (كاروزو/ بافاروتي/ بالسيدو/ خوسي كاريراس/ ماريا كالاس) في حشد كامل لكل السلطات الرمزية لغسل الخطيئة الحداثية الكبرى. ولكي يمجد نزار قباني النزعة المحافظة، فهو يصطنع الهروب إلى الأمام، متوسلاً بشبه - موازنة بين الأعلام الشعرية العربية والغربية، مستعرضاً رصيده المعرفي في شكل تذكرات ومشابهات محاكاتية لوصل ما ينقطع، وللف زئبقية الحداثي في خرقة التذكرات الشوهاء كمنطق للامنطق الإقناع:

(إن الذين يدرسون بعمق موسيقى الشعر العربي وأصوات شعرائه من العصر الجاهلي إلى عصر النهضة، سيكتشفون شبهاً كبيراً بين موسيقى الشعر العربي، وموسيقى الأوبرا الغربية بدقتها، وفخامتها، وارستقراطية نبرتها، وعظمة أدائها.

فالمتنبي العظيم، حين أقرؤه، يذكرني بمغني الأوبرا العظيم كاروزو، وصوت عنترة بن شداد يذكرني بصوت بافاروتي.

وحنجرة الجواهري تذكرني بحنجرة بلاسيدو دومينغو. وكبرياء عمر أبو ريشة، تذكرني بكبرياء خوسيه كاريراس. وإشراقات ولادة بنت المستكفي، تذكرني بإشراقات ماريا كالاس.

وهذا ما يؤكد أن القصيدة العربية، عبر كل عصورها، لم تكن قصيدة خفيضة الصوت، ولا متلعثمة، ولا هامسة، ولا خائفة.

وربما كان تشبيهها بفن الأوبرا في الغرب، هو الأقرب إلى طبيعتها، هو الدليل على لياقتها الصوتية، والجسدية، والروحية، وقدرتها على التوصيل)[16].

وبذلك ينتشي نزار بهزمه لكل أوهام الحداثيين المخدوعين في ثقافتهم، لأنهم عالة على الغرب وسقط متاع شرق، لا يعرف كيف يتخلص من شرهم، ولا يعرف متى تذبل أزهار آلامهم في محابق المغرر بحداثتهم، التي تقف كخطيئة دون تكفير وردة دون توبة، وعصيان بلا تقية... وبذلك ينصب نزار نفسه وصياً على الرأسمال الرمزي للذائقة الشعرية:

(إنني لا أعتبر نفسي وصياً على الشعر... ولكنني أحاول أن أكون حارساً من حراس الشعر، أحمي أسواره من هجمات الإنكشاريين، وأحمي أشجار فاكهته من أصابع السارقين، وشهوات المستعربين.. ومراهقة المراهقين...

أي أنني ضد أي عملية اغتصاب قسرية تعتدي على عذرية الأذن العربية، والذائقة العربية، وتجعل اللسان العربي زائدة دودية لا ضرر من استئصالها...)(17).

فباسم القيم الإيجابية تقدم الأطروحة النزارية بصيرتها بديلاً لـ (الافتضاض/ الهجمات/ السارقين/ المستعربين/ المراهقين)، متوسلاً في ذلك بإثارة النخوة العربية المحافظة كاشفاً عن كونه ليس فقط حارساً للشعر بل حارساً للنزعة المحافظة التي يقتات شعره على استثارتها.. متصيداً لحظات غضبها وحاتميتها تحت خيمة حاتم أو جنبات صحراء مكيفة.

ولا يقتصر نزار قباني على التلميح بل يفتح ملفات ترشيح أدونيس لنوبل وحملته الدعائية، ليجعل منها موضوعاً (الجديد أخبار شعراء الحداثة) معدداً كل قرائن الإشارة إلى الشاعر ونقاده، الذين يلتقيهم على صفحات (الحياة) الثقافية، مستفيداً من دعم مديرها جهاد الخازن لنزار ضد حداثييه، لكن نزار صاغ هذا الصراع شعراً: نقديا، مضحياً بالإبداع:

(الجديد في أخبار شعراء الحداثة، أنهم بدأوا يستعملون بذكاء فن العلاقات العامة على أوسع نطاق للإعلان عن

بضاعتهم، ويجندون نقاداً من طينتهم لشرح أعمالهم، والتعريف بها.

ولا اعتراض لنا على اللجوء للثورة الإعلامية لإيصال رسالتهم. وهذا حقهم. ولكننا لم نفهم الشرح ولا النص المشروح، ولم نستوعب التعريف ولا المعرف بهم.

فالتنظير لقصيدة الحداثة لا يقل التباساً عن قصيدة الحداثة ذاتها. فاللغة النقدية المستعملة فيها من التعقيد، والاصطناع، والبهورة الكلامية، والتثاقف، ما يوحي بأن ناقد قصيدة الحداثة لا يريد مساعدتها علي النهوض من فراشها، وإنما يحاول قتلها مرة أخرى..)[18].

وانتقال نزار إلى تشخيص العداء للحداثة في شكل فتح للملفات الشامية على بياض (الحياة) - ولا حياة لمن تنادي - يحول الجدالية إلى معركة دونكيشوتية، تأتي على أخضر الشعر وتحصد يابسه ومتيبسه.. لتختفي قطرات الحياء ويظهر الوجه دون ماء..

فحين ينتقد نزار قباني - شعرياً فهو لا يقل عن تنظير قصيدة الحداثة التباساً، لأنه يعبر عن عماء التنظير الذي ينفلت حسب مصطلح لوتمان من (الضبط الذاتي) للغة والحس والصورة، وبذلك ينشأ التعقيد من وجهة نظر صلاح فضل، لاعتباره أن (انتهاك حرمة التوقعات) قد تم في غيبة المعلومات الشعرية التي يأتي تناسبها عكسياً مع كل التوقعات وبالتالي فهي ضد

(قانونية العلامة)، ويظل الالتباس سيد الميدان في قلب نزار وذهن صلاح فضل، بدعوى أن اللغة لا تتكئ على (نموذج مسبوق) لأنها تنزع إلى (التشفير الحر) المولد لسلبيات (الغرابة/ التناقض/ الغموض/ التفكك/ الاستعصاء)، وبذلك لا تصمد أطروحات أدونيس - من وجهة نظر صلاح فضل في (الإشراقية والسوريالية) أمام توظيفه لهما في القصيدة، لجزئية هذا التوظيف أولاً ولأنه يقتصر على (تقنية الأداء اللغوي) ثانياً، وهو عماء لا تجيزه الذائقة النقدية، وبذلك يخطأ أدونيس طريقه إلى (الثورة الاجتماعية) للسوريالي و(التجربة الروحية) للإشراقية معاً...

فلا غرابة أن تأتي قصيدة (سيمياء) من منظور صلاح فضل (مليئة بالعتبات الـ (فرعية/ أرقام/ فواصل/ تعازيم/ أحلام/ أسرار/ غير مبنية/ مقاطع غير منتظمة). ويختزل صلاح فضل الإشكالية السلبية لعماء أدونيس وبصيرته القارئة في اقتباس شطر له: (من يقول لأدونيس من هو؟) معتبراً أن (فرضية النظام لا تبدو مناسبة لهذا النوع من الشعرية). فالبحث عن التناسب والنسبية هما الإيجابية المغيبة في منظور الناقد الأكاديمي النازع إلى الوضوح التام.. وبذلك توضع الحداثة على سندان نزار لتتلقى مطارق صلاح، في محاولة لترويض النمور الورقية للحداثة المشخصة والمفردة بصيغة الجمع لكل ما ينفلت... ويخلص صلاح فضل، إلى رسم عماء بصيرة لا نعرف هل هي عماء شاعره أم بصيرة ناقده.

(نرى المقطع الشعري وقد صار مثل نقطة الدم، التي تكررها بقية النقط في تكوينها أو نسب ما يسبح فيها من جزئيات، فلا يؤدي التراكم الكمي فيه على المستوى المعرفي إلى قفزة نوعية، كما لا يؤدي تكاثر المقاطع إلى تغير جوهري في نسب تركيب القصيدة أو الديوان. ومن ثم نفهم لماذا يعمد أدونيس إلى اختزال شعره في طبعته المتعددة نفياً للتشابه وتبرؤاً من الضعف، واكتفاء بالنماذج التي قدمت الخيوط الرئيسية أو الخطوط الاستراتيجية في نسيجه الإبداعي المجرد، بل نفهم لماذا يتناقض إنتاجه الشعري بالتدريج..)[19].

لا ننسى موضعة أدونيس لخطابه المعرفي كمشروع إبداعي شامل يتضمن رده الضمني على نقاده:

(ليست التجربة الإشراقية في إطار اللغة العربية مجرد تجربة في النظر وإنما هي أيضاً، وربما قبل ذلك تجربة في الكتابة، إنها نظرة أفصح عنها بالشعر وزناً ونثراً أو بلغة شعرية، إضافة إلى لغة البحث النظري، والشرح، وهي في ذلك، على صعيد الكتابة حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيفة إلى إشكاليته الوزنية أشكالاً أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته في النقد الشعري الحديث بـ «قصيدة النثر» وبدءاً من هذه الكتابة كان ينبغي أن يتغير مفهوم الشعر، داخل النقد العربي... وكان على الكتابة الصوفية أن تنتظر أكثر من عشرة قرون لكي تجد قلة لاتزال نادرة تكافح من أجل قراءتها وفهمها بشكل جديد.

... يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الإشراقية، عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس...

اللغة الإشراقية هي تحديداً لغة شعرية وإن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزاً..)[20].

فالمقارنة بين الصوفية والسوريالية ليست سوى الجسر الثقافي لتمرير ما تهربه الإشراقية إلى خراب عصرنا المعطل القوي، الحاجز عن المبادرة والحاضر في التأمل الشعري كمرشد أعمى، تعطلت حركته وازداد عطاؤه الفكري في الدعوة إلى عوالم العماء الميتافيزيقي في انتظار بصيرة مجتمع مدني مغيب عبر العصور...

فالشعر اقتراح باستبدال الإشراقي والسوريالي، بحركة تلائم العصر لأنها تستوعب لا وعيه التاريخي ودماره الثقافي ولغته المتماهية، ضمن استراتيجية حداثية:

... تبعث التجربة الإشراقية عالماً داخل العالم... اللغة الإشراقية لا تقول إلا صوراً منها، ذلك أنها تجليات المطلق تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تعذر الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا ما ينتهي، والكلام منته، والمتكلم هو كذلك منته. ستظل قدرة الكلام إذن إشارية ورمزية، وسوف يظل القول الإشراقي شأن القول الشعري مجازاً ولن يكون حقيقة... لغة.. عصي على القول، ذلك أنه (ما) خارج طور أو حدود العقل والمنطق أي خارج حدود الكلام..

فالقصيدة كمثل الشيء الذي تقوله لا تفهم ولا تشرح بشكل يستنفذ نهائياً. ما يفهم منها ما يضيئها، لا يستنفذ ما تنطوي عليه. فما لا يوصف لا يدرك، اللا إدراكية تتطابق مع اللا موصوفية. هكذا يجد كل قارئ في القصيدة الواحدة، قصيدته الخاصة، وهذا هو الشأن في الكتابة الصوفية[21].

لا نريد هنا إعادة تأجيج صراعات قديمة ولا التذكير بقضايا الشعر الحديث، بل نقتصر على جزئية منهجية تستبعد السلبي من منظورها وتحتفظ بالإيجابي من نفس المنظور، لتقدم قناعاتها على منطق الأشياء، وتضحي بالكليات الإنسانية من أجل الخصوصية لتستبعد الاختلاف وتحتفظ بشبه هوية.. اعتماداً في كل ذلك على إعلان النوايا الطيبة في مواجهة سلبية (التجريدات اللغوية)، التي تجرف الشعراء والنقاد على حد سواء إلى هوة سحيقة لإقرارها في عوالم الجدالية التي لا يخرج منها أو ينخرط فيها إلا خاصياً أو مخصياً، على غرار مناظرات أبيلار، فلا وجود للانتصارات النهائية والحاسمة. وهذه اللعبة هي ما يستمرؤها نزار بمراوغة:

(إنني أقرأ بكل نية طيبة، ورغبة في التعلم، كل ما يقع في يدي من أطروحات ودفاعات عن جمالية الشعر الحديث. ولكنني أظل معلقاً في فضاء من التجريدات اللغوية لا قدرة لي على اختراقه.

أي أن النقاد الذين حاولوا انتشار قصيدة الحداثة من بئرها السحيقة، وقعوا في البئر هم أيضاً[22].

فمفهوم الجمال عند نزار لا يعرف التعقيد، كما لو كان (جمال يوسف) مجرد خط مضيء في حكايات الأشرطة المصورة، جاء ليبهر (امرأة العزيز) لأن الجمال لا يقبل التجريد اللغوي بعمائه الذي يغيب بصيرة نزار طوال ثلاثة عقود، من مقاومة البصيرة أو محاولة التشويش، لأن نماذج منظوراته تقع على عارضتي ومجسدتي الأزياء (لورين/ شيفر) لأن أصل النموذج محاكاتي (معلقات/ ديباجات) لنقل انعكاسي في مخيلة نزار:

(لقد انتظرت بعد كل المعلقات والديباجات التي قرأتها في التغزل بقصيدة الحداثة، أن يفتح الله علي بصيرتي، فأكتشف فتنة هذه القصيدة، وسحرها الأنثوي، ولكنني بعد انتظار ثلاثة عقود من الزمن بقيت على الحصيرة.. فلا عيوناً سوداً، أو زرقاً، أو بنفسجية، رأيت..

ولا قواماً ملفوفاً عانقت..

ولا شفة منشقة كالوردة.. لثمت..

ولا ظهرت لي صوفيا لورين.. أو كلوديا شيفر في منامي..)[23].

وبعد تقديم النموذج الجمالي في الموضة الحديثة لا يسع القصيدة الحديثة إلا أن تنحسر متقهقرة أمام الزحف القادم من المحاكاة الحية الساعية.

(إن أخطر مآزق قصيدة الحداثة في نظري، هو مأزقها الاجتماعي..

مأزق قصيدة أقفلت أسوارها، ومطاراتها، وموانئها، وحدودها البرية والبحرية.. وخدماتها البريدية..

مأزق قصيدة خسرت عضويتها في الجامعة العربية ومنظمة الأمم المتحدة، وقطعت علاقاتها الديبلوماسية مع كل دول العالم.. وقررت أن تحيا حياة أهل الكهف.. وتدخل سلك الرهبنة..)[24].

فتعداد مآزق - معميات - القصيدة الحديثة (التوحد/ الانغلاق/ الانقطاع/ العزلة) تعداد لعورات سلبية ومطبات هوائية مخالفة للطبيعي والعادي، كما لو كانت هذه القصيدة مؤسسة دولية لا مَرْصَدَ وعي شقي للاوعي اجتماعي وإنساني عام. وضمنياً نحس مفاخرة بقصيدة نزار، التي لا تنتمي لا إلى الحداثة ولا إلى التقليد، بل تفعل في الهم اليومي وبذلك فهي تحقق وتراكم النجاح الاجتماعي، الذي ضيعته الحداثة المتوحدة بذاتها:

(قد يستطيع المجنون أن يعزل نفسه عن الآخرين، ويكتفي بأن يتكلم مع نفسه.. ويخربش على الحيطان... ولكن القصيدة لا تستطيع أبداً أن تضرب عن الكلام.. أو عن الطعام.. وتنكمش على نفسها كالحلزونة البحرية..

وكما أن اللغة لا تتنفس إلا في فضاء الآخرين.. فإن القصيدة - وهي إفراز لغوي بالدرجة الأولى - لا تستطيع أن تكتشف صوتها إلا عند الاصطدام بالأذن البشرية، ولا تستطيع معرفة حدود جسدها إلا بملامسة أجساد الآخرين..)[25].

وهنا يقدم نزار وصفات تستند إلى الحس الاجتماعي القاضي، بتكليم الآخرين قبل تكليم الذات تلافياً لجنون السلبية، فالبصيرة الاجتماعية تسبق أي (خربشة على الحيطان) لأن المنظر هنا ضد التشويش اللغوي، ومع عماء الآخرين عماء الجماعة وضد بصيرة التوحد، الذي لا يتنفس هواء لغة الآخرين، كما لو كان هذا الآخر معطى فاشية جديدة تغلف إيديولوجية جمهور نزار، الذي يمتلك الأذن الموسيقية التي لا تخطئ إيقاعها في لذة استهلاك الرمز المسطح وشعبوية الاستثارة والتهييج:

(إذن فالاصطدام بالناس هو قدر القصيدة.. ولا قيمة لقصيدة تقرف من مصافحة الناس، وتضع على أنفها منديل كلينكس حتى لا تلتقط الزكام)[26].

فنزار يفضل الاصطدام بدل صدمة الحداثة ويبصر في المصافحة تواصله حتى لو كان وراءه عدوى تزكم صاحبها، لأن هدف الانتشار يبرر كل وسائل بلوغه..

من ثم يميل الخاصي إلى توظيف مألوف قرائه دون زحزحة رصيدهم الثقافي.

فالأحكام (الكمية/ العلائقية/ الصيغية) تجعل منها دلالات تلح كل واحدة منها على:

1 - غنى الخطاب الإخباري التواصلي.

2 - الابتعاد عن خطأ القول المفتقد إلى براهينه.

3 - الدقة في التعبير المبسط.

4 - الوضوح والإيجاز والتنظيم دون التباس ولا شواش.

فالفرد الشعري يصبح اجتماعياً بشكل ناجح، نظراً لمقدرته التواصلية ضمن مجتمع مثالي يفضي إلى الوظيفة اللغوية، في معارضة واضحة لوعي الاختلاف الموجود بين المثال المعياري والمجتمع التواصلي.

فنقد نزار الشعري يفترض شروط تواصل تداولي يفرغ الذاتية من امتيازاتها الكلاسيكية كمانحة للمعنى، لإحلال العلاقة محلها تأثراً بالأثر التواصلي، بعيداً عن الأثر (البنيوي/ النظامي) لقرننا، خارج الأثر الراديكالي لصدمة الحداثة الشعرية، التي تلتحم باللاوعي الفرودي واللاوعي البنيوي في تحولهما إلى لغة بالنسبة للفاعل المتكلم.. فافتراض توالد العلاقة التخاطبية تناظرياً بين شاعر وقارئه تقدم نفسها كبديهة تماثلية، وتلغي اللاتماثلات وتعتبرها من أخطاء النظرية حيث يجعل (الأنا) الشعري من نفسه أصلاً للمعنى في الذاتية اللسانية، وخاصة في النظام التجريبي للقصيدة الحديثة التي تنخرط في عنف مكيف خطابياً يقوم على سلطة معرفية ترفض السلطة التداولية، التي لا تطرح الأسئلة أو تصوغ الإشكاليات بقدر ما ترد عليهما.

من ثم تنجح قصيدة نزار قباني في تماثلاتها العادية التي تعود إلى توزع خلفياتها الاقتضائية وتعابيرها الخواطرية في تماثل يقوي من الارتداد أمام حالات اليقين التي تسقط في تمثيلات عادية تعرف مسبقاً أن قراءها ينتمون إلى مجتمعات

شفوية غير مختلفة أو إلى تاريخ أدب وضعي، يحتفي فيه نزار بعفوية (البداوة/ الحرية). في استبعاد واضح لما يطلق عليه القصائد (السرية/ الباطنية) لمخالفيه من الحداثيين، مزايداً عليهم يكون (القصيدة العربية) كانت (اشتراكية/ شعبية/ ديمقراطية/ عضوية). وبذلك تبدو انتقادات نزار في شكل بيانات شعرية بما ينبغي أن يكون عليه الإبداع منذ (الفرزدق/ جرير/ النابغة. السياب/ أدونيس/ درويش):

(لذلك تبدو قصيدة الحداثة، وكأنها تكتب ضد نفسها، وضد تاريخها، وضد المكونات الأساسية للشعر العربي.. تبدو وكأنها تخون سلالاتها، وتحاول تغيير (الجينات) التي تعطي للشعر العربي خصائصه العضوية، وتجعله مختلفاً عن كل أنواع الشعر في العالم.

طبعاً، أنا لا أعني بهذا الكلام أن الأنواع الشعرية لا يمكن تطويرها، أو تلقيحها، أو تحسينها.

فجينات الفرزدق، وجرير، والنابغة الذبياني لا تشابه جينات بدر شاكر السياب، أو أدونيس، أو محمود درويش.

إن الشعرية العربية تعرضت لمئات التحولات، والانقلابات الشكلية والإيقاعية والبنيوية ولكنها لم تخن تاريخها البيولوجي، ولم تقطع حبل المشيمة من منابعها وجذورها الأولى..)[27].

لا غرابة، أن يجرب نزار قباني القفز العالي ففي (عن

أوراقي المجهولة) بسيرتها الذاتية يتم النظر (للوجدان العربي) و(اختراق سماوات الوطن) (اختراق الخريطة الثقافية العربية) عبر لغة تتعدى الخربشات الأولى واللغات العديدة لما يطلق عليه (اثنين وعشرين مغارة عربية) تنسى القاموس العام لتعبر نحو (شرعية لغة شاعر) ينزع إلى الرسم بالكلمات بدل لعب الحداثيين بها (نقشاً/ حفراً/ فسيفساء)، وهي شرعية تبتعد عن (صناديق البلاغة) و(قصائد البلاستيك) و(مقاعد مجمع اللغة).

والشاعر بذلك يقدم نفسه كشاعر راديكالي يصنع لغته التي يجيزها الحب العام نظراً لوضع أطروحته الشعرية خارج أقواس (الجدل البيزنطي) و(التنظير البنيوي) و(التعالم الثقافي)، فالاحتفاء بالحرفية يعفي نزار من مساءلة ميكانيزماتها لأن حضوره الحسي منذ (طفولة نهد) يمنحه الخلاص ويجنبه التناقض (الفكري/ الشعري/ الحلمي/ النصي) فالمطابقة بين (التنظير/ الممارسة) أوجدت له الاعتراف الرسمي في متضارب الرأسمال الرمزي، الذي يرسم ملامحه المهادنة والمصالحة لمجايليه بجرد أعلامهم ومعادلة لاحقيهم بتجاهل عارفه المجرب والمحنك عبر شكل حكائي يؤرخ فيه لبصيرة الترتيبة الفردية:

(منذ بدأت ثورة الحداثة في منتصف الأربعينات. كان الشعراء العرب يعرفون جيداً ماذا يريدون، ويعرفون الطريق التي يمشون عليه، والأفق الذي يتطلعون إليه. وكان لكل واحد من هؤلاء الشعراء خريطته الشعرية التي رسمها لنفسه.. ووسائله الخاصة بالسفر واكتشاف الطرق.

كان لبدر شاكر السياب خريطته، ولنازك الملائكة خريطتها.. ولبلند الحيدري، وسعدي يوسف، وعبدالوهاب البياتي، وصلاح عبدالصبور، وخليل الحاوي، وأدونيس، ويوسف الخال خرائطهم.

لم يكن هناك فوضى، ولا ارتجال، ولا حماقات لغوية أو عروضية أو جمالية.. كان كل واحد يرسم على طريقته، ويستعمل الألوان على طريقته، وبعرض لوحاته الشعرية على طريقته.. دون ابتذال ودون إهانة لفن الشعر.

في تلك الفترة الزاهية، كانت ورشة التجديد تصحح مسار الشعر العربي التقليدي وتضيف إليه ألواناً جديدة، وأبعاداً جديدة، دون أن تشوه البناء الأساسي.

أي أن المسؤولية الإبداعية كانت لا تتعارض مع المسؤولية الأخلاقية. وكان المعماريون يصنعون للشعر العربي بيتاً جميلاً يجمع جرأة الحداثة إلى أصالة التراث)[28].

وتنتصر معادلة التوفيق السهلة بين الأصالة والمعاصرة، كما لو كانت إكسيراً مفتقداً يعيد الحياة إلى الشعرية العربية، بمجرد الإعلان والجهر بها بصوت مرتفع وقصد تحقيق غاية الإقناع يحضر الشاهد الجاهز، الذي يستدرج الأعلام الكبار إلى حضرته لتكسير شوكة العمائيين وغسل الخطيئة الأوديبية من على حائط مبكى الحداثيين، الذين افتقدوا ذاكرتهم في حداثة سير حداثية:

(حين مات أحمد شوقي، مشت مصر كلها، بأهرامها،

ونيلها، ومآذنها وقبابها، خلف جنازته..

وحين مات الشاعر بشارة الخوري (الأخطل الصغير) لم تبق صنوبرة في جبال لبنان لم ترفعه على كتفيها..

وحين مات عمر أبو ريشة، أعلن الأمير سيف الدولة الحمداني الحداد لسبعة أيام في مدينة حلب، وفتح مجلساً للعزاء في قصره..

وحين مات بدر شاكر السياب في المستشفى الأميري في الكويت، قص النخيل ضفائره في شط العرب.. وتساقطت دموع القمر في مياه الخليج..

لقد أحدث موت هؤلاء الشعراء الكبار زلزالاً في الوجدان العربي العام، لأنهم كانوا جزءاً لا يتجزأ من هذا الوجدان.

مما يدل على أن الشاعر العربي الأصيل، ينسج بشعره شبكة من الخيوط مع مجتمعه، لا يستطيع حتى الموت أن يقطعها..)[29].

وتمنح القراءة البريئة لهذا المنطق كل جدارة الاقناع بالحسين التاريخي والاجتماعي، إنطلاقاً من افتراض الخلل العضوي في المنظور التراتبي، الذي يرفض العقوق - كما هو الشأن في تحليل المقامة البشرية عند الغذامي تجنباً لفجائع فقأ العيون - التي بها حور.

لذلك تقف وحدة (الوجدان العربي) و(الشعراء الكبار)

و(الأصالة الشعرية) مقاييس لمعيارية تفك ختم الأفواه وتستعيض بالهوية عن الاختلاف والجاهز، الذي يعفي من المغامرة المحفوفة بالمخاطر والتأتآت...

ويفصل نزار بين حداثة الأمس وحداثة اليوم، التي تخلت عن الإبداعية والأخلاقية معاً بل يستهجنها ويعتبرها مجرد (زفة) لقصيدة مرتجلة يقف أمامها النقد عاجزاً لغياب (نصوصها/ قواعدها/ جملها/ مفاتيحها)، وبذلك فهو ينزلها منزلة شعبوية يمارسها (أمير البزق) الذي يرتجل شعبيات (العتابا/ الميجنا/ أبو الزلف)، في شكل مصادفات لغوية ومزايدات مناظراتية..

لا يهم نزار إغضاب الحداثيين وتصنيفه بين الشعراء الجاهليين الذين يود لو يتعلم من حداثتهم لقدامتها رافضاً حداثة معاصريه لهجانتها:

(إنني أعتقد أن قصائد الفرزدق، والنابغة الذبياني وطرفة بن العبد، وعمرو بن كلثوم.. وامرئ القيس أكثر حداثة من كل ما نقرأه اليوم من محاولات لمحو ذاكرتنا الشعرية.

لا أحد يستطيع أن يلغي زمناً شعرياً عظيماً بجرة قلم..

ولا أحد يستطيع التباهي بقتل أبيه، إذا لم يكن أفضل منه.

ولا أحد يستطيع أن يبارز عنترة إلا إذا كان أشجع منه وأكثر شاعرية.

وحتى كتابة هذه السطور لم أعثر على شاعر حداثي واحد يمكنه أن يمد يده إلى شوارب عنترة، دون أن يستعين بحفاظات الأطفال[30].

فمكر القدامة يبلغ قمته أمام تقزيم معاصرين لم تثبت أقدامهم، لأنهم لم يتخلصوا بعد من طفولتهم الرثة، لأن التقي النقي العاصي في نزار يرفض المراحل الشرجية لحداثة معاصريه..

إذا كانت الكلمات أشياء لا مجرد دلائل فإن مساءلة العماء والتشويش في الإنتاج الإبداعي والنقدي تؤشر على مجموعة من الأبعاد ذات التكثيف المرتفع أو الاختزال المتدني، وهما معاً يتميزان بخصوصية عدم الاستقرار..

فالمسألة ليست في تفسير النظام الشعري واللغوي إنطلاقاً من العماء، بل في فهم واستيعاب الفوضى واللانظام الشعري واللغوي إنطلاقاً من العماء، بل وفي فهم واستيعاب الفوضى واللانظام في العالم الإبداعي المنظم..

من ثم كان العماء والتشويش مخالفين لنظامي نزار قباني وصلاح فضل، لذلك نجد أنفسنا أمام حلقتين مفرغتين الأولى تنزع إلى (نسيان العماء) الإبداعي واللغوي في المقاربات واستبعادهما. والحلقة الثانية تسعى إلى (استرداد العماء والتشويش) مغلفين بتاريخيهما السلبي، الذي لا يتجزأ من تاريخ النظام الأدبي العام، - أسطورياً وفيزيائياً، فلا غرابة أن يكون اصطلاح التشويش في القاموس مجرد كلام مولدين وأصله

التهويش أي التخليط وحالة عرضية وخفة وسرعة وبعد واختلاف واضطراب وعدم استقامة وتجاذب بين طرفي صناعة، وهو في النهاية حالة فوضى.

كيف يمكن التعامل إذن مع العماء والتشويش كظاهرتين إيجابيتين يستبعدهما الإبداع الأدبي حفاظاً على انسجام أطروحاته عند نزار قباني وصلاح فضل، كنموذجين، خاصة وأن من العسير الحفاظ على تراتبية النظام الإبداعي بنفي تبعاته، مع العلم أن ما يمكن ضبطه ليس يضبط دائماً بالدقة المطلوبة، مما يفرض على نزار قباني وصلاح فضل، قبول ظواهر عشوائية واعتباطية لم يتعودا على التعامل معها باعتبارها سلبيات مستبعدة في المقاربات التقليدية..

فالمعضلة التي يوحي بها مجاز التعارض بين السلبي والإيجابي ببلبلته المتنامية الناتجة عن مقاربات شبه وضعية تبقي على وهم الحقيقة التقنية في كتابة صلاح فضل وعلى الحدس التجريبي في الشعر - النقدي لنزار قباني، مع أن الأدب يظل من منظور العماء والتشويش المتنفس الوحيد لكينونات مهملة (سوريالية/ إشراقية/ حداثية) ترفضها المؤسسة التي غالباً ما تضفي على الأدب سمات الثانوية، رغم أنه خطاب لغوي ينهض بكل شحناته، حتى لو تدنى أسلوبه إلى مستوى الوعاء، وحتى ولو كانت موضوعيته تبدو متخيلاً كباقي المتخيلات...

لعل ما غاب عن نزار قباني وصلاح فضل، هو مساءلة

منطق الأشياء والعوالم الممكنة من منظور الخط العام لنظرية العماء وبلاغة التشويش، خاصة وأن دينامية العماء تختلف بطريقة خاصة عن الدينامية الكلاسيكية، لأن الحركة العمياء في الإبداع الأدبي لا تحتل الفضاء الثابت والمحدد، بل ترسم محيطها وتحتويه ضمن (فضاء أملس). فالعماء المقصود يعد موقفاً جديداً توجد فيه ظواهر إبداعية تعتبر تشييدات، يصبح فيها اللاوعي نواة تشظيات في تحليل ظواهر البنيات المعرفية، التي تخفي العماء الفكري النزاري، وتشوش على التراتبية والانسجام في مقاربة صلاح فضل، فاحتمالية المجاز الشعري واللغوي تجعل منه حقل تناقضات دلالية لا تتوقف عن مساءلة النص الشعري النقدي النزاري، ونص النقد السيمائي لصلاح فضل، وهي مساءلة تكتسب بصيرتها من حركتها السلبية التي تقود لغتها بعيداً عن جوهرها... وهذه الذات ما يوجد (فجوات أنطولوجية) وسوء تفاهم بين نزار وحداثته في قول ما لا يعنيه القائل لدى العمائيين..

من ثم كانت تسوية الفروقات بين اللغوي والأدبي تحرير الأول من الإلزامات العمياء للثاني، وهذا ما يمكن مقولة إيهاب حسن (النقد هو الأدب وإلا فهو لا شيء) من الإقناع أن (العماء والتشويش هما مصير الإبداع وإلا فهو لا شيء)..

من ثم، يبدو أن (الميثولوجيا البيضاء) لبول دي مان، مغيبة عن مجازات نزار قباني، الذي تنسى مجازاتها المتحولة إلى معنى حرفي وتحريفي، مولد العماء والتشويش وشكل

للتعارضات والضلالات، لكي لا تتحدث عن (مجاز الفراغ) و(السياقات المغيبة) في الإيجابيات عند أدونيس، لحد اختزاله إلى (خلاصة لما يقوله ابن عربي) أو (وجه آخر لسان جون بيرس) العربي، وتكون إيجابية الإيجابي في قراءة صلاح فضل، في مكر اللغة بمبدعها تبصيراً بالمنتحل والعمي في التشويش المعرفي... وهكذا تتحول الإشراقية والسوريالية إلى نصوص لخرق مبررات الإيديولوجي والمؤسساتي وهو ما يصطدم بعماء ما يسميه أدونيس بؤس (القراءة لفهم مستوى الصورة).

(بؤس القراءة النقدية للإشراقية وبؤس فهمها.. بؤس المستوى النظري المعرفي عند دارسي الثقافة العربية وبؤس الصورة التي قدمت لنا بها هذه الثقافة نفسها... إن غايتي هي، التوكيد على أن في الوجود جانباً باطناً، لا مرئياً مجهولاً، وأن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية العقلانية.

فالتجارب الكبرى في معرفة الجانب الخفي من الوجود تتلاقى بشكل أو آخر فيما وراء اللغات أو فيما وراء العصور وفيما وراء الثقافات..)[31].

تركز مشاهدات أدونيس على ما وراء (اللغات/ العصور/ الثقافات) وتوقع في تشويش التفكير بترابطاته المألوفة للغة، وهو تشويش للتفكير عن طريق التفكير بالكلمات مما يوقعنا في أغلوطة القصد والتشييد في تعبيرهما عن عماء الحكم على العمل بمقصدية محددة أو عامة، إذ يستحيل فهم فعل الخيال

بالكلمات أو الكلمات بالخيال خارج سياق نسقية تراعي علاقة اللغة الشعرية بمحتواها (الحداثي النقدي الجدالي).

فحين يعتبر فوكو (الخطاب فكراً مكسواً أو فكراً مرئياً بالكلمات) فهو لا يستنسخ الجرجاني في (الألفاظ وعاء المعاني)، ولكنه يعبر عن نسقية لا تلبث أن تتحول إلى عماء في إشارة السورياليين إلى تعبير اللغة كنهر جوفي أو مونولوجية يزيد حجمها ويقل محتواها ضمن نفس النسقية، التي تجعل من ميثية لغة كونها لاتزال في لغتها لغة، ومن حياة العبارة تلك التي تعد لغتها لغة، بحكم أن اللغة ثيمة كبرى وأداة نقاش حر وهام في الاختبارات العملية، لكنها تفلت من قبضة الإيديولوجية المتشددة التي تعطي المشروعية لبصيرة التملص من الاختيارات أو متطلبات قوة التحرر في الإبداع الحداثي ونقده ومعارضته، لإنجاز تواصله اعتماداً على سلطة اللغة المتحررة وهي تشدد على فكرة الفعل الحسي أو التأملي التجريدي عبر مكوناته المتوزعة بين الجدالي والجدلي، في ابتعاد أو اقتراب من تداولية الكليات الإنسانية.

ويظهر أن عماء نزار وبصيرة صلاح فضل في استخفافاتهما بالجملة الشعرية التأملية والتأويلية وإفراغها من قواعدها (النحوية/ الدلالية) وأنساق استعمالها وعوالمها الممكنة والمحددة للقيمة التأويلية والسياقية الحالية إبطالاً لتداولية إخضاع قبح الحقيقة للسياق، وإدخال مفهوم الافتراض التداولي كفمهوم

مركزي يطبع السياقات ويميزها عن عوالمها الممكنة، حيث تتحدد هذه العوالم شعرياً بتساوقهما مع قضاياها النسقية المستحضرة لسوء تفاهم يتسم بالعماء السلبي أو بالبصيرة الإيجابية والمستبعدة لما لا يتساوق مع الشعري وما يكون داعياً للالتباس.

من ثم، تعمد التداولية إلى:

1 - دراسة الرموز الإشارية (التعابير المبجلة) المثيرة للعماء السلبي، نظراً لتغيرات إحالاتها واستعمالاتها المركزة على الموجودات وسياقاتها.

2 - دراسة الطريقة التعبيرية في تميزها عن الدلالة الحرفية واتساعها إلى حد قارئها.

3 - التعرف على استعمال الأشكال الشعرية بما يكفي لرفع الإيهامات.

فهل هو مجرد سوء تفاهم يحدده الرصيد الثقافي والذائقة الأدبية لثقافة ما؟ أم أنها غطرسة المثقفين واستعلاءاتهم على فجواتهم الأنطولوجية والوجودية والرمزية؟

الهوامش

1) نزار قباني، الحب في زمن ماكدونالد، الحياة 1993/11/27.

2) نزار قباني، في مستشفى الشعر الحديث - الحياة 1994/4/3.

3) ن. قباني، السابق.

4) ن. قباني، السابق.

5) ن. قباني، السابق.

6) ن. قباني، السابق.

7) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت 1995، ص 189.

8) ض. فضل، السابق، ص 189.

9) ص. فضل، السابق، ص 191.

10) ن. قباني، نعم للشعر لا للتأتأة، الحياة 1996/4/12.

11) ن. قباني، السابق.

12) ن. قباني، السابق.

13) ن. قباني، السابق.

14) ن. قباني، السابق.

15) ن. قباني، السابق.

16) ن. قباني، السابق.

17) ن. قباني، السابق.

18) ن. قباني، السابق.

19) ص. فضل، السابق، ص 206.

20) أدونيس، الصوفية، والسوريالية، دار الساقي، 1992 ص 23/22.

21) أدونيس، السابق ص 24/23.

22) ن. قباني، السابق.

23) ن. قباني، السابق.

24) ن. قباني، السابق.

25) ن. قباني، السابق.

26) ن. قباني، السابق.

27) ن. قباني، السابق.

28) ن. قباني، السابق.

29) ن. قباني، عن أوراقي المجهولة، الحياة 98/2/13 ص 20.

30) ن. قباني، السابق.

31) أدونيس، السابق ص 15.

* * *

أناشيد حسين عرب وأهميتها

نذير العظمة

مقدمة:

في المدخل من دراستنا للأعمال الشعرية الكاملة للشاعر حسين عرب ألمعنا في الخاتمة إلى أن الشعر يحرضنا بالقضايا والإشكاليات التي يطرحها، الثقافية منها والفنية. «انظر **علامات** العدد السابق».

وتبرز أعمال عرب الشعرية الكاملة إشكالية القصيدة والنشيد التي تذكرنا بإشكالية القصيدة والأغنية، فالقصيدة كما هو مفهوم تنحاز كلياً إلى القيم الشعرية الصلبة كالفكرة والصورة والبيان وتوافقها في أداء معاناة الشاعر والتعبير عن رؤياه وتجربته، بينما الأغنية والنشيد ينحاز إلى قيم أخرى من التعبير عن الأحاسيس الجماعية المشتركة بالصور والصيغ الشائعة...، فالقصيدة أكثر التصاقاً بالذات مضموناً وشكلاً بينما النشيد موصول بالمتداول والعام إلى حد الشعار للتعبير عن المشترك والجمعي.

حسين عرب لم يتكلم نظرياً عن إشكالية القصيدة والنشيد، ولكنه في ترتيبه وتصنيفه لنتاجه الشعري أدرج شعر الأناشيد ملحقاً بشعر الأوطان. وقد تنوعت هذه الأناشيد وتعددت، فبرزت في أعماله أكثر ما برزت في أعمال أي شاعر آخر. الأمر الذي

يدفعنا إلى البحث والدراسة للنشيد كغرض شعري خاص من أغراض القصيدة الحديثة بالإضافة إلى أغراضها التاريخية الموروثة والأغراض المتطورة الجديدة.

فالنشيد عند حسين عرب رغم أنه ملحق بالشعر الوطني، لكنه يستحق الدراسة كحيز فني خاص ينطوي على مسائل تضيء دراستها نزوع الشاعر وشخصيته وخصوصية تجربته الشعرية واشتراك العام بالخاص في شعره، وتميز النشيد كنشيد لا كقصيدة وطنية.

ونحن حين نلتزم المعيار الشعري في تحديد قيمة الأناشيد لا نتجاهل وظيفتها القومية والوطنية والحاجة إليها. ونقدر أن ضغوط الحياة القومية تدفع بالفن كما تدفع بالشعر إلى أن يقوم بحمل العبء في هذا المجال، وإذا استهدينا بآداب الأمم الأخرى لوجدنا أن الإغريق مروا بظروف مشابهة وأن شعراءهم توزعوا بين الإبداع والتعليم في أشعارهم. فهوميروس في إلياذته الخالدة لم يكن أقل تعليماً من هزيود في ملحمته «الأعمال والأيام» و«أنساب الرموز» اللتين قصد فيهما أن يعلم فنوناً عملية بنفسها كما في الأول« . وصلات الرموز الوثنية عند الإغريق بعضها ببعض في الثنائية ولكن أولهما علم عن طريق الشعر. وثانيهما اتخذ الشعر مطية للعلم. ونحن نستمتع بكليلة ودمنة أكثر مما نتعلم لأن مبدع هذا العمل أصلاً ارتفع بالأخلاق إلى مستوى الإبداع والفن، كذلك نحن نستمتع بشعرنا الجاهلي

ولكننا لا نستطيع القول إن زهير بن أبي سلمى الشاعر الحكيم يعلمنا أكثر من طرفة بن العبد المتمرد الشاب، لذلك علينا أن نسمو بأبصارنا دائماً في الشعر والفن إلى أفقه الأعلى أما الحاجات التعليمية والطارئة فهي مرهونة بظروف معينة بينما الشعر يتجاوز الزمان والمكان، وأناشيدنا الوطنية والقومية تليق بذاكرة الوطن حين تسمو على المتداول والمستهلك إلى أفق الشعر الأعلى لتبقى شعلة مضيئة على مدي العصور.

أناشيد حسين عرب

يعبر حسين عرب في شعر الأناشيد عن العواطف الجمعية التي تقترن بالوطن والعقيدة، والوطن عنده أوطان، لا يقتصر على مسقط رأسه أو البلد أو القطر الذي يحمل هويته. ومن نافل القول أن نذكر بأن العروبة في تاريخها المجيد والإسلام بعقيدته وعصوره الزاهية هو مبعث العواطف الجمعية في شعر الأناشيد عنده، لكن وظيفتها أبعد من أن تكون تعبيراً عن هذه العواطف. فالشاعر بوعيه وتصميمه يشارك في معركة البناء والتنمية. ويستخدم القصيدة كما يستخدم النشيد لهذا الغرض، إلا أنه في الشعر الوطني تميل الكفة نحو التعبير عن الذات الجمعية في انبثاقات شعرية تنبع من الأعماق، بينما في الأناشيد يعوّل على العواطف المشتركة والشعارات السائدة. ونظرة عامة على موضوعات وعناوين هذه الأناشيد نعطي القارئ فكرة واضحة عن

اهتماماته في هذا الخصوص. إلا أننا لابد أن نلاحظ أن عددها وافر نسبياً عنده بالنسبة للشعراء الآخرين. وإلى القارئ نعدد هذه الأناشيد كما وردت في أعمال الشاعر الشعرية الكاملة: نشيد العلم، نشيد الطيران، نشيد الملك، نشيد الجندية، نشيد أمة العرب، نشيد أمة الإسلام، نشيد الجامعة العربية، نشيد استقلال المغرب، نشيد القدس، نشيد الكشافة، نشيد الشباب، النشيد الوطني. وتنضح هذه الأناشيد بمعان الانتماء والولاء والقوة والوحدة والتضحية والنهضة والشباب والحيوية والنظام.

ومع أن شعر الأناشيد مفروض فيه أن يلحن وينشد أو يغنى إلا أن حوافزه ليست غنائية أو ذاتية بقدر ما هي عامة وموضوعية، لذلك يبدعها الشاعر لا كما في القصيدة متوجهاً إلى قارئ عام بل ينظمها لتنشد من قبل الجماعة. فاللعبة هنا متغيرة القارئ كمتلقي الذي يتلقى رسالة القصيدة لم يعد قارئاً بل منشداً أو مغنياً. وهذا يدفع الشاعر في مسار مختلف عن مسار القصيدة، لأن النشيد يتوخى وظيفة مختلفة، تفرض هذه الوظيفة مواصفات واختيارات بالضرورة مختلفة أيضاً من نواحي العبارة والصورة والانفعال والإيقاع.

ولأن الشاعر يتوجه في النشيد إلى منشدين أو إلى من ينشد أو يغني لا من يتلقى ويقرأ ويؤول أو يفسر فهذا بالضرورة يلح عليه أن يتوخى السلاسة في اختيار الكلمة والعبارة وانسجام الصورة، وجماعية الانفعال وطواعية الوزن والإيقاع للإنشاد العام.

لذلك إذا ألقينا نظرة علي الشكل والوزن لوجدنا اختلافات كثيرة عن شكل القصيدة ووزنها التي في غالب الأحيان تنظم حركاتها تلقى من على منبر. ومع المنابر في شعرنا الوطني حلت محلها الصحف والجرائد وأصاب القصيدة ما أصابها من تحولات في الإيقاع والشكل والصورة إلا أن القصيدة الوطنية ماتزال تنظم، وفي وعي الشاعر أنها تلقى من علي المنبر لذلك لاتزال خصائصها القومية طاغية على الخصائص البصرية للقصيدة التي يتلقاها القارئ مكتوبة في مجلة أو جريدة.

فالقصيدة الوطنية تنبض بنبض ملحمي يبلغها الشاعر بروح منبرية للجماعة، بينما الملحمة ينشدها الشاعر علي الجماعة في ساحة عامة وفي الحالتين تعبر الملحمة، أو القصيدة الوطنية ذات النفس الملحمي عن الروح والعواطف الجمعية من خلال الذات الشاعرة المبدعة، بينما الأناشيد هي أشبه بشعر الجوقة الذي يعبر عن العواطف المشتركة والعامة تختفي منه الذات أو الأنا للشاعر لتفسح المجال أمام الشخصية الاجتماعية والوطنية المشتركة.

وقبالة الوزن الواحد والقافية الواحدة التي تطغى على القصيدة المنبرية تبرز في الأناشيد الحاجة إلى الأوزان المتعددة والقافية المتعددة في النشيد الواحد.

وإذا كانت القصيدة المنبرية في الشعر القومي والوطني تتوسل غالباً البحور الطويلة كالبسيط والطويل والكامل وغيره فإن قصيدة النشيد تميل إلى اختيار البحور الخفيفة أو المجزوءة.

والعلم كرمز للوحدة والقوة والإنتماء الوطني يشكل وحياً للعديد من الشعراء لكن الفرق واضح بين أن نتوجه إليه منبرياً وملحمياً في قصيدة للرصافي:

عش هكذا في علو أيها العلم فإننا بك بعد الله نعتصم
إن احتقرت فإن الشعب محتقر أو احترمت فإن الشعب محترم

لاحظ جلالة المعنى وجمعية الانفعال وامتداد الإيقاع وطوله للبحر الطويل، ثم لاحظ كيف يتحول التوجه في نشيد العلم عند حسين عرب من المنبر الملحمي إلى الإنشاد والغناء الجوقي.

إلـــى الـــعـــلا يـــا عـــلـــم الجـــلال
ويـــا مـــنـــار المجـــدو والآمـــال

(ص 287)

عليك الشهادة رمز السلام وفيك المهند رمز الفداء
ولونك يحكي جمال الرياض بإشراقه وجلال السماء

* * *

فـــرفـــرفـــي يـــا رايـــة الخـــلـــود
فـــي أفـــق المـــســـتـــقـــبـــل الـــســـعـــيـــد
وأشـــرقـــي لـــلـــوطـــن المجـــيـــد
بـــالـــنـــصـــر والـــتـــوحـــيـــد والخـــلـــود

(ص 287)

فالشاعر حسين عرب في هذا النشيد يمزج بحرين خفيفين مختلفين في نشيد واحد بالإضافة إلى تعدد القافية بينما في قصائده القومية والوطنية يلتزم الجزالة في المعنى واللفظ والوزن. أما حين يكتب نشيداً فيتوخى السلاسة حتى في الوزن ويختار ما يعبر منها عن الإيقاع الجماعي واليومي.

ففي نشيد العلم الذي استشهدنا به فوق يفتتح النشيد ويختتمه بوزن الرجز (مستفعلن... ...) ويكتفي بفعولن في التفعيلة الثالثة، بينما يختار البحر المتقارب لمتن النشيد، فعولن.../.../.../

وقد لاحظ العروضيون أن الرجز حمار الشعراء أي أنه سهل المركب وأقرب إلى النثر منه إلى الشعر أي ألصق بالإيقاع الدارج واليومي، كما أن البحر المتقارب يعبر عن إيقاعات السير والخطو الجاعي فهو مناسب للنشيد.

ويشاكل الشاعر امتزاج البحرين الرجز والمتقارب في نشيده هذا لا بسهولة المركب بل يختار التفعيلة الثالثة بجوازها فعولن لا بأصلها مستفعلن ليربط الإيقاع بالشكل بالإضافة إلى سهولة المركب المشتركة بين البحرين.

كما يمزج حسين عرب في نشيد آخر للعلم بحري المحدث والرمل متوخياً نفس المعايير التي توخاها في نشيده السابق للعلم أي سهولة المركب وخفة الإيقاع في المجزوء من الأوزان والمتعدد من القوافي.

ففي هذا النشيد الثاني يمزج مجزوء المحدث (فاعلن فعو)، بمجزوء الرمل (فاعلات فاعلات) وليس خافياً ما بين المجزوءتين من اشتراك (فاعل + فاعلات)، وليس خافياً أيضاً ما فيهما من إيقاع المشية العسكرية الملائمة لروح النشيد، وبحر الرمل أصلاً إنما يدل علي نوع من السير، كذلك المحدث أو الجنب يدل على نوع آخر من السير أحد وتيرة مما يتفق مع غاية الشاعر في التعبير عن الروح الجماعية للإنشاد المشترك بأوزان وإيقاعات سواء من ناحية الوزن أو القافية بأوزان مناسبة وأصوات وإيقاعات مشاكلة.

أيـــهـــا الـــعـــلـــم أنـــت رمـــزنـــا
فـــيـــك عـــزنـــا أيـــهـــا الـــعـــلـــم

(ص 288)

لاحظ كيف يقفي الشاعر وكيف يجنس بجناس ناقص (عزنا/ رمزنا) وكيف يكرر بقافية متنوعة: أيها العلم في الصدر الأول وأيها العلم كعجز في البيت الثاني ويحسن استخدام رد العجز على الصدر تكراراً مناسباً للنشيد وإيقاعه.

دمـــــت وضّـــــاح الجـــــبـــــيـــــن
مـــشـــرقـــاً فـــي الـــعـــالمـــيـــن

(ص 288)

ويمكن القول إن الشاعر في النشيد وكتابته ترجح عنده

الصناعة على الفطرة. والموضوع على الذات، بينما ترجح الذات على الموضوع في شعره الوطني وقصائده القومية.

ويبدو أن الإسهام في النهوض والاعتزاز به ودهشة السيطرة على التقنيات الجديدة هي الحوافز التي كمنت في كتابة نشيد الطيران الفائز في مسابقة أجريت لهذا الغرض، فالشاعر يعبر عن روح التنمية، ويستحث الهمم من أجل التقدم والتسلح بالعلم والسعي إلى المجد الذي يشخصه الشاعر في مطلع القصيدة ينادي الفائزين في السباق إلى المعالي.

ورغم أن القصيدة تتلمس هذه المشاعر والأفكار العامة المشتركة حيال السيطرة على وسائل الحضارة الحديثة، فإن شكل القصيدة يتوسل بساطة التعبير والصورة الجاهزة السائدة من النسور التي تملأ الرحب لتبلغ القوة والمتعة إلى الهتاف بالجيل إلى رفع الرأس من أجل الجهاد والحصول على أهداف المتعة والتقدم.

إلا أن إيقاع النشيد في نشيد الطيران يخلو مما توفر في نشيدي العلم اللذين تكلمنا عنهما فيما سلف من نماذج البحور وإن أبقى على ازدواج التقفية وتنوعها في الصدور وأعجاز الأبيات. وتوسل مجزرء الرمل الذي رأيناه في نشيد العلم الثاني.

ومع أن قصيدة شاعرنا فازت في المسابقة إلا أن نشيده عن الطيران يستوحي صور الذاكرة المخزونة في تعابير أكثر مما

يستوحي نبض الموضوع وإيقاعه الذي كان يسترعي هذه المرة بحر أكثر توتراً ونبضاً من مجزوء الرمل.

أما نشيد الملك فيبدو أنه قد أقلع في اتجاه آخر يمزج فيه الشاعر نظام الأبيات المزدوجة والثلاثية تباعاً على بحر الرجز وبحر الرمل. إن مطلع النشيد يجري كما يلي:

مليكنا يا دوحة المعالي ومعقل الرجاء والنوال
عش للندى والمجد والآمال تزهو بك الأيام والليالي

(ص 293)

أما الثلاثية فتكون على الشاكلة التالية:

يا أبا العرب ومولاها المطاع وأمين الشرع في البيت الأمين
تاجك المشرق أم هذا شعاع يغمر الأرجاء بالحق المبين
جيشك المنصور في يوم الصراع أمل الشرق وحصن المسلمين

(ص 293)

ومع أن حسين عرب لم يدل بأية معلومة عن أي مليك يتكلم ولعله يعبر عن الملك النموذج إلا أنه ليس بعيداً أنه يستوحي سيرة المؤسس للمملكة العربية السعودية المغفور له الملك عبدالعزيز. وإيقاع النشيد المزدوج يكتسي جلالة التصوير وجزالة التعبير وبذا تضيف موسيقى الصياغة الأسلوبية على بساطة بحري الرجز والرمل الممتزجين في النشيد مهابة وقوة.

ولعل تراصف الصور البيانية: أبا العرب، ومولاها المطاع وأمين الشرع والتاج المشرق، والحق المبين والجيش المنصور وأمل الشرق وحصن المسلمين وإيقاعاتها المتضافرة هي التي تشكل هذه المهابة وهذه القوة، كما أنها تنضح بخصوصية المملكة، فالملك في نشيده يتوهج في دائرة الشرع والحق أكثر مما يزهو في دوائر الصراع والفتح. كما هي الحال عند المتنبي وسيف الدولة، والأمر مرهون هنا بطبيعة النشيد الذي يكتبه الشاعر عرب لأنه في قصائده الوطنية والقومية تعود إليه العبارة والصورة والانفعال والإيقاع كما تتطلبه سياقات القصيدة المنبرية.

ويعود حسين عرب في نشيد الجندية إلى البحر الواحد وهو بحر الرمل لكنه ليس مجزوء ولا ممتزجاً ببحر آخر. ونشيد الجندية كسالفه نشيد الطيران من الأناشيد التي فازت في مسابقة عقدت لهذا الغرض، والفوز في هذه المسابقات إنما هو دليل على ما ذهبنا إليه من أن الشاعر عرب يتوخى في هذه الأناشيد أن يقلص دور الذات الشاعرة أو يحصرها في أداء الموضوع والتعبير عن العواطف والأفكار والأماني المشتركة، لذلك فإن الأناشيد مع أنها يمكن أن تدرج في خانة الشعر الغنائي (Lyrie) أو الوجداني أو الذاتي إلا أنها أي الأناشيد كشعر الوصف تقترب من الشعر الموضوع مع أن الشاعر الوصاف ينطلق من ذاته إلى الموضوع كذلك حسين عرب ينطلق من الموضوع ولكن من خلال الذات العامة والمشتركة في أناشيده بينما يتحول إلى الذات الخاصة

والعميقة في الموضوعات الأخرى لإيمانه وأشجانه وألحانه في مصطلح الشاعر كما حددناه في مقالتنا السابقة.

ويحرص حسين عرب كما في أناشيد أخرى في نشيد الجندية على نظام ازدواج القوافي أعجازاً أو صدوراً، وعلى تدوير المطلع والخاتمة وأحياناً على التكرار ليستغل الجانب الصوتي الضروري لصناعة النشيد الذي يطرح العام أكثر مما يطرح الخاص.

ولعلنا لا نخطئ هذا النزوع إذا استمثلنا بالمقطع التالي من «نشيد الجندية»:

ننصر (الدين) إذا خصم تحدى

ونقي (الأوطان) إن شر تبدى

ونطيع (الملك) الفذ المفدى

ونشيد (الملك) إجلالاً ومجدا

ونرى (الوحدة) عنوان الرجاء

(ص 297)

والأهلة التي يحد بها الشاعر الدين والأوصاف والمَلِك والمُلْك والوحدة هي دليل آخر على أنه يعبر أناشيده عن المشترَك والعام الذي يفرضه الموضوع أكثر مما يعبر عن المتميز والخاص الذي ينبثق من الذات لذلك كانت أناشيده بين الشعر الموضوعي

والشعر الذاتي العبارة والصورة خاصة لكنها مقيد بالشأن العام والأهداف والمشاعر والمشتركة.

ولذلك لا يمكن أن نصنف شعره في الأناشيد أو شعر أنداده العرب في خانة الشعر الذاتي أو الغنائي أو الوجداني. فالأناشيد على ما يبدو هي من الأغراض الجديدة التي توسع بها إهاب القصيدة القديمة.

وفي نشيدين آخرين بعنوان نشيد أمة العرب ونشيد الجامعة العربية ينتقل حسين عرب من الوطن الأم إلى وطن الحضارة ووطن التاريخ والمصير ووطن اللغة ويعبر هذه المرة عن طموحات وأمانٍ تتصل بالحلم الكبير ويقدح زناد الفكر والشعر متوجهاً للأجيال ناصحاً ومستحثاً ومهيباً كي تندفع إلي تحقيق هذا الحلم.

ويتوسل الشاعر بحر الرمل مرة أخرى في مجزوئه في نشيد أمة العربة وشكله التام في نشيد الجامعة العربية مكرراً النظام المزدوج للتقفية ومحافظاً على وحدة الوزن دون أن يمزج الأوزان، أو يشل منها جوقة مشتركة، ويجري نشيد أمة العرب في المطلع كما يلي:

أمة العرب استعدي وهلمي للوفاق
وإلي العلياء جدي وانبذي عهد الشقاق

(ص 298)

أما نشيد الجامعة فيجري مطلعه كالتالي:

أيها الداعي إلي مجد الخلود قد أجبناك بقلب وفم
أمة تحيا وتاريخ يعود وقلوب خفقت بالنمم

(ص 301)

وهما نشيدان لم يكتبهما الشاعر لمسابقة محدودة، ولكنه يعبر فيهما عن الحلم المشترك للعروبة من الماء إلى الماء بالوحدة والنهضة واستعادة التاريخ الزاهي لعصور مروان والرشيد في دمشق وبغداد والوحدة الكبرى المؤطرة بهلالين في متن القصيدة، ومن الواضح أن هذين النشيدين على الأغلب أنهما لم يلحنا ولكن الشاعر عرب اتخذ من صيغة النشيد كغرض جديد من أغراض القصيدة العربية الحديثة وسيلة للتعبير عن طموحاته بل طموحات النخبة والطليعة في النهضة والوحدة، الأمر الذي عبر عنه بشكل أقوى وأروع في شعره الوطني والقومي. وهنا يبزغ السؤال لماذا يعبر الشاعر عن الموضوع الواحد بشكلين مختلفين مرة بالقصيدة وأخرى بالنشيد؟! أعتقد أن النشيد عند حسين عرب أكثر التصاقاً بشخصيته كإداري وقائد ومنظم لذلك فهو يطمح عن طريق النشيد إلى تعبئة الصفوف ورص العزائم وجلاء الأهداف وحشد الهمم كأنما تستغرقه ذات الجماعة بينما في القصيدة يرمي إلى ما يرمي إليه في النشيد من غايات. ولكنه أكثر تعبيراً عن الذات حينما يبدع القصيدة وأكثر التصاقاً بالشعر والفن، بينما نتلمس نزعة تعليمية وأخلاقية ووطنية في الأناشيد تلجأ إلى النصح والمباشرة والتقرير، لكنه يعبر عن ذلك كله في القصيد مداورة عن طريق الذات المبدعة والمنفعلة

بالقضايا الكبرى، يتكلم فيها عن أحاسيسه وعواطفه التي قد تشاركه بها الجماعة بينما في الأناشيد يحرص على المقام أكثر مما يعبر عن الخاص أو يلتصق به.

أما أناشيد أمة العرب والجامعة العربية كتوجه عام للحلم الكبير المشترك فتستدعي نشيداً لأمة الإسلام يتوسط النشيدين ولكنه من حيث الشكل يعود الشاعر في نشيد أمة الإسلام إلي نظام القصيدة بالبحر الواحد والقافية الواحدة على وزن المضارع ويجري مطلعها كما يلي:

يا أمة هي أحرى بالمجد دنيا ودينا

ولكن لا تختلف مضامين نشيد أمة الإسلام عما رأيناه في الأناشيد من مضامين الوحدة والعزة والمجد الغابر لكن الشاعر يقف فيه موقف المستنهض والموثب والداعية.

ولأن نشيد أمة الإسلام يندرج في خانة القصيدة أكثر مما يندرج في خانة النشيد فإنه في فحواه وانفعاله ونسجه يستعيد شكل القصيدة لا شكل النشيد. وإدراجه في قسم الأناشيد من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر حسين عرب يتجاهل شكل النشيد الذي رأيناه في الأناشيد الأحد عشر الأخرى ويحتكم للموضوع والمضمون الذي عبرت عنه هذه الأناشيد وشاركها بذلك نشيد أمة الإسلام، دون الأخذ بالاعتبار الإيقاع والشكل الذي خلت منه قصيدة نشيد أمة الإسلام وتوفر في باقي الأناشيد.

ويستكمل الشاعر حسين عرب الكلام عن الطموح والهم العربيين في نشيدين آخرين بعنوان نشيد «استقلال المغرب» و«نشيد القدس»، استشهد بخاتمة النشيد الأول لأنها تؤكد على أواصر المغرب العربية والإسلامية وتجري هذه الخاتمة كما يلي:

وطني مثوى الهدى والأنبياء أرضه مهوى رسالات السماء
كلما دنسه مغتصب الضحايا طهرته بالدماء
لغة الضاد نمت أوشاجه بسنا المجد ومجد الكبرياء

* * *

قد هوى الأجنبي من حمى المغرب
بالكفاح الأبي والدم الطيب

(ص 304)

وهكذا تتحرك عاطفة الشاعر متسعة في دوائر ثلاث تكمل الواحدة منها الأخرى ولا تتعارض معها المملكة العربية السعودية التي خصها بشعره الوطني معززاً ريادتها في الدين والعقيدة وعالم العروبة وتحتل قضية فلسطين المركز منها والعالم الإسلامي الذي تقوم نواته على العقيدة. لكن الشاعر ينفحنا بمخزون من الشعور القومي المؤيد بصحة العقيدة الإسلامية في الأناشيد كما في قصائده في «أوطان». وركائزه في ذلك اللغة والدين والتاريخ والحلم بصيرورة جديدة على غرار النموذج العربي المسلم في عصور التاريخ الزاهية لمكة والمدينة والقدس ودمشق وبغداد وأرض الكنانة والمغرب العربي.

وتبدو أناشيده في هذا الاتجاه شديدة الانفعال كما هي قصائده الوطنية والقومية مما يعطي نسيجه الشعري رونقاً وحيوية. رأينا أمثلة منها في الأناشيد وكان آخرها نشيد استقلال المغرب الذي لا يختلف في مضمونه عن مضامين الأناشيد الأخرى، ومضمون القصائد القومية ولكنه من حيث الشكل والإيقاع يتفق مع أغلبية بعض الأناشيد بتماذج الأوزان كما يتفق مع غالبيتها بتعدد نسق التقفية.. ففي النشيد المذكور مايزال بحر الرمل يلح علي الشاعر مع تنويع بسيط لمجزوء المحدث في تفعيلته الكاملة (فاعلن + فعل) ليكسر رتابة النشيد التي تأتي أغلبيته على وزن الرمل.

أما في نشيد القدس فيعود الشاعر إلى مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلات) وإن لجأ إلى التفعيلة الواحدة في الخاتمة وتكرار تفعيلة واحدة: «مسلمون» في مقطع الخاتمة في بدايته والنهاية، مع تعدد القوافي وازدواجها في الأعجاز والصدور. وتجري هذه الخاتمة كما يلي:

هتفت أم القرى وأجابتها المدينهْ
أننا نحمي الثرى وسيحمي الله دينهْ

مسلمون
لا نبالي بالردى
وسنصليه العدى
مسلمون

(ص 305)

وليس خافياً أن القدس هي القبلة الأولى للمسلمين وقد أدرجها شعر حسين عرب، مؤكداً على صلة الرحم العقدية للمدن الثلاث، مكة والمدينة والقدس. وإذا كان الله قادراً على حماية الدين، فالإنسان مسؤول عن حماية الوطن الأرض.

وحين يعبر حسين عرب عن عواطفنا الجمعية في هذا الشأن فإنه لا يستثني نفسه بل ربما تمتزج ذاته بذوات الآخرين فيصبح صوتهم صوته ونشيدهم نشيده.

ويخصص شاعرنا النشيدين قبل الأخير من قسم أناشيد الأول للكشاف والثاني للشباب الذي فاز بمسابقة رعاية الشباب التي أجريت لهذا الغرض عام (1393هـ)، وكلاهما يتصل بمؤسسة تنظيمية حكومية تنمي كلا الفعاليتين وترعاهما وعرفنا من قبل انخراط شاعرنا في حركة الإدارة والحكم في حياته الفعلية ولعله في النشيدين يعبر عن التوق الذي لم يتحقق في كلا الوجهين والأماني والطموحات التي يستثمرها النظام العام من خلال وجدانه كشاعر.

والملاحظ على إيقاع نشيدي الكشاف والشباب من جهة الوزن أن الشاعر يتحول فيهما عن الرجز والمحدث والمضارع الأوزان التي استخدمها الشاعر إما منفردة أو ممتزجة، كما يتحول أيضاً عن بحر الرمل بشكله التام والمجزوء بتركيبه أو تشكيله الممتزج أو المستقل كما في العديد من الأناشيد التي حللناها فوق لكنه عاد إليه أي الرمل في نشيده الأخير بعنوان «النشيد الوطني» بشكله التام لا المجزوء، واستخدم في هذين النشيدين

عن الكشاف والشباب صورة مجزرءة عن بحر الرجز البحر الذي استخدمه سابقاً في نشيد الأول عن العلم.

وهنا نتساءل كيف نفسر هذا التحول من الرمل إلى الرجز أو صورة من صوره، هل اقتضى ذلك موضوع الكشاف والشباب بما يختزن من توتر وحيوية إذ لاحظنا أن الرمل ينطوي على نوع من السير الرتيب بينما الرجز في مجزوئه أكثر توتراً وحيوية في ملاءمته لموضوع الكشاف والشباب، ولنعطي صورة عن ذلك نستمثل بمطلعي النشيدين، فمطلع نشيد الشباب يجري كما يلي:

يا صيحة الكشافْ — في ساحة الإسعاف
للبر والتقوى — للمجد والإنصاف

(ص 306)

ونبرة الوزن في هذه الصورة المجزوءة من الرجز «مستفعل فعل» أحد إيقاعاً من الرمل في صورتيه المجزوءة والتامة (فاعلاتن فاعلاتن فاعل).

أما مطلع نشيد الشباب فيجري كما يلي:

نحن الشباب العربي — جند الوغى الملتهب
من كل مقدام أبي — يسمو لأعلى مطلب
للأمل المنشود
بدعوة التوحيد

(ص 307)

فنحن هنا أمام صورة أخرى من صور مجازئ الرجز يمزج فيها الشاعر شكلين متنوعين لهذا البحر في صورته المجزوءة.

ففي المزدوجات تتكرر (مستفعلن) مرتين وفي الجواب يعقبهما الشاعر (بمستفعلن مفعول) مما يشكل توتراً متنوعاً للإيقاع الموسيقي للنشيد يتناسب مع حيوية الشباب أو نشيدهم كغرض شعري.

ومع أننا التفتنا إلى الوزن في تحليلنا هذا إلا أن نظام التقفية والتشكيل المقطعي للنشيد يلعب دوراً مسانداً للوزن بشكل يتلاءم أيضاً ما حيوية الموضوع وتوتره مما يفسر لنا تحول الشاعر من بحر إلى بحر في الأغراض والموضوعات المطروحة. ومع أننا قلنا إن الصناعة أبرز من الفطرة في إبداع هذه الأناشيد إلا أننا نحترس بالقول إن الشاعر لا يهيئ شكل أناشيده وأوزانها ونظام التقفية والتشكيل المقطعي سلفاً بل يترك لسليقته الشعرية أن تختار ذلك فتتعانق الفعاليتان الفطرة والصناعة في إبداع هذه الأناشيد التي تسد فراغاً في النظام الشعري.

ولنلاحظ أن نسق النشيد شبيه بنسق الأغنية تنسحب فيه الفعالية الشعرية من مستوياتها الذاتية العميقة إلى المشترك والعام الذي يتميز بسهولة المركب أو تناول الصيغ الملائمة للصوت والإنشاد واللحن، ويا طالما عبر النقاد عن ملاحظتهم أن شعر الأغنية إذا كتبت خصيصاً للحن لا يرقى إلى مستوى

القصيدة. والأمر ذاته ينطبق على أناشيد شاعرنا والكثير من أناشيد غيره.

ويبقى الشعر ميزة فارقة للقصيدة بينما النشيد والأغنية يعوضان بالوظيفة المؤداة لكلا النسقين: التعليم الخلفي والوطني للنشيد أو حتى التنظيمي والسياسي، والترفيه النفسي والترويج عن العواطف المكبوتة في الأغنية.

وهذا التميز بين القصيدة والنشيد والأغنية ليس عاماً بين الشعراء فحسب من حيث القيمة الشعرية بل يتوفر في نتاج الشاعر الواحد أيضاً، وقد أشرنا أو ألمحنا في سياق هذه الدراسة أكثر من مرة إلى أن قصائد حسين عرب أقوى شعرياً من أناشيده لاسيما ما اتفق منها مع موضوعات الأناشيد كالشعر الوطني والقومي وشعر الإيمان من شعره الديني.

وحين صنف أرسطو الشعر وميز أجناسه من ملحمي وقصصي ودرامي وضمنا الغنائي جعل الشعر التعليمي في آخر السلم، ونحن لا نقول إن شعر الأناشيد عند حسين عرب هو من باب الشعر التعليمي لكن هذا الشعر ظل مرهوناً بغاياته التربوية والوطنية.

وفي خاتمة الأناشيد يعود الشاعر حسين عرب في النشيد الوطني إلى بحر الرمل مطعماً بصورة من مجزوء الرجز، والنشيد يتشكل من أربع مزدوجات من الأبيات على الرمل مذيلة بلازمة على مجزوء الرجز شأنه في مزج البحور على هذه الشاكلة في

الأناشيد الأخرى، إذ يختار بحراً غالباً ما يكون الرمل ويطعمه بمجزوءات من المحدث أو الرجز لتنويع الصوت وربما للتجويق ما بين قرار وجواب في التشكيل اللحني.

فالأشكال تكاد تكون عنده متقاربة كذلك المعاني والأفكار وتعهدت سليقته الشعرية التشكيل الإيقاعي للأناشيد الذي يتمشى مع هذا الموضوع أو ذاك وهي في مجملها تعزز الانتماء الوطني والديني وتعلي من شأن الدين واللغة والتاريخ في تمتين عرى الأمة وصمودها للكوارث والعوادي واحتشادها للمهمات الجلل. كما يتجلى في مطلع نشيده الوطني الذي يجري كما يلي:

في جبين الشمس في جو السما قد سمونا ورفعنا العلما
ديننا الإسلام نستهدي به وبه نغدي ونهدي الأمما
نعتز بالإيمان ونبذل الإحسان

(ص 310)

وحسين عرب في هذا النشيد لم يشذ عما فعله في الأناشيد الأخرى يؤكد علي العام والمشترك من الطموحات والأفكار بتعبير مباشر يتوخى سهولة التبليغ للنشيد مصحوباً بالقوة والعزم وهي مواصفات أساسية لصناعة الأناشيد التي أتقنها الشاعر. وامتاز فيها بالسبك المتين والنفحات القومية والإصلاحية.

يدرج الشاعر حسين عرب خاتمة أناشيده كتابع للشعر الوطني والقومي الذي ضم بالإضافة إلى شعره في المملكة العربية

السعودية شعره عن الوطن العربي ثم تلا ذلك قصائده في النكبة الفلسطينية وهي وافرة وختم ذلك كله بالأناشيد فركائزه الأربعة هذه هي التي شيدت رؤيته عن أوطان في أعماله الشعرية الكاملة. والأناشيد التي كتبها الشاعر مع أنها وافرة إلا أنها لا تنافس شعره الوطني والقومي والهم الفلسطيني التي دبج فيها قصائد عصماء.

لكننا في دراستنا للأناشيد التي كتبها الشاعر تبين جانباً أساسياً من تفكيره وشخصيته الشعرية وهي في مجملها تعبر عن انتمائه وولائه وحلمه بالوطن الكبير كما تعبر عن طموحاته في تنمية الإنسان والمجتمع عن طريق الشعر والفن، وهو في التحليل الأخير في شعره الوطني والقومي يوظف الشعر ليخدم غايات أخلاقية ووطنية وعقدية تأتي هي أولاً ولكن مسلحة بالشعر، لكنه في الأناشيد أكثر مباشرة في خدمته لهذه الغايات فهي إن أحسنت في تأديتها لها وقامت بما أراده الشاعر لها من وظائف لم تصل إلي المستويات الشعرية التي حققها بشكل بارع في «إيمان» وأشجان وبعض من قصائد أوطان لاسيما قصائد النكبة التي تذكرنا بأقرانه الشعراء العرب، وإن تميز شاعرنا حسين عرب بروح إصلاحية وشهوة قوية لبناء الأجيال وتشييد عالم نموذج له أصله التاريخي والديني في الوجدان والذاكرة.

وإذا شكلت الأناشيد حجرة في محراب الشعر عند حسين عرب فما هي الأحجار الأخرى التي تشاطر الأناشيد في التكوين؟ وما هي الوجهة التي تعين اتجاه محراب الشعر عنده.

إن موقف حسين عرب من الشعر لابد أن يتجلى في إنتاجه وقصائده لأننا لا نقع عليه في مواقفه المنثورة، ونحن ننوه هنا أن الشاعر قد علمنا وأمتعنا في قصائد «إيمان» كما علمنا وأمتعنا في قصائد «أشجان» على حين أنه لم يقصد إلى التعليم بقدر ما قصد إلى الإبداع والشعر، فما هو السر إذن في تعدد المستويات في شعر الشاعر الواحد؟ ما هو موقفه من الشعر؟ وما هي تجربته؟! ما هو منظوره في الدين والعقيدة والفن، ما هي الرؤيا التي يراها للفكر والثقافة وهل ينعكس ذلك في ما أنتجه من شعر، سنحاول أن نطرح هذه الهموم في القسم الثالث من دراستنا عن أعمال حسين عرب الشعرية في العدد القادم إن شاء الله.

* * *

الدكتور عبدالله الغذامي كما عرفته

عبدالملك مرتاض

أودّ، بادئ ذي بدء، أن أعتذر، بمودّة وحرارة وصدق معاً، للصديق الأديب الأستاذ عبدالفتاح أبي مدين رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة، فقد كان كلّفني بكتابة مقالة عن مشروع الصديق الأستاذ عبدالله الغذامي النقدي؛ وذلك منذ الشهر السادس من عام ألفين. ويبدو أنني كنت قرأت الرسالة ثم أنسانيها ما كنت فيه من مسؤولية ثقيلة، وقضايا إدارية رتيبة، تأخذ من ثمين الوقت، وغالي العمر، دون أن تُثمر في حقل العمل شيئاً ذا غَناء، ودون أن يعترف أحد، أثناء ذلك أو من بعد ذلك، بذلك الجهد المبذول من عباد الله...

وإني وإن كنت لا أدري أتكون المادة المكتوبة حول شخصية عبدالله الغذامي اجتمعت كتاب مستقل بما يكفي، لنشرها في عدد خاص، وهو ما أتوقعه وأرجوه معاً، فيتاح لي أن أسهم في تكريم هذا الصديق الألمعي مع من يكتبون عنه من كبار الأدباء والنقاد العرب في المشرق والمغرب، أم ستصل مقالتي متأخرة، وتصير بضاعتي متعفنة، فيكون متلقوها فيها من الزاهدين...؟ غير أن ما أرجوه هو أن تنشر مقالتي ولو منفصلة عن مجموعة المقالات الأخراة، إن وصلت إلى موردها متأخرة ذلك أني كنت أبحث في بعض أوراقي الطائرة عن وثيقة ضائعة فعثرت على الرسالة وقرأتها ثانية وتأسفت لأني لم أبادر يوم استلمتها إلى

كتابة المقالة التي طُلب إليّ كتابتها تحت أثر الغيبوبة الفكرية التي كنت فيها من التائهين...

إني وأنا أسترجع شيئاً مما يشبه الوعي مما كنت فيه؛ قررت أن أسهم في هذا المشروع الثقافي النبيل ولو من بعد حين. فلأجدد اعتذاري، إذن، للصديقين الكبيرين عبدالفتاح وعبدالله معاً عن التأخر في الكتابة للأول، وعن التقصير والعجز للآخر...

لكن استرجاع الوعي الفكري لا يكفي في هذا المقام؛ إذ لابد من التفكير، من بعد ذلك، في طبيعة الموضوع الذي أتناوله عن الصديق الناقد الكبير عبدالله الغذامي: فأي شيء أعالج من نتاجه؟ وأي زاوية أتناولها من فكره وهو البحر الزاخر، والشهاب الثاقب؟ لقد سبق لي أن نشرت مقالة صغيرة تعريفية بكتابه «النقد الثقافي» بجريدة الرياض؛ ولا أريد أن أجتر للقارئ ما كنت كتبت عنه فيها؛ من أجل ذلك ارتأيت أن أعمد إلى كتابة شهادة عنه أو سرد لبعض ذكرياتنا الأدبية والفكرية؛ فربما تكون ذات فائدة وغنىً. وحتى إذا لم يجد القارئ فيها أيّاً من الطرافة فأنا قررت أن آتي ذلك ربما لأني لا أستطيع في الوقت الراهن أن آتي غيره؛ وربما لأني أحرص على أن أجدد عهدي بذكرياتي العلمية مع الغذامي في أكثر من عاصمة عربية، وفي أكثر من موقف فكري. فذلك، كما يقول الجاحظ، ذلك.

* * *

1. في بغداد:

قد يكون من الخير أن أتحدث للقارئ عن أول معرفتي بالدكتور عبدالله الغذامي؛ فقد كان ذلك في أحد مرابد بغداد في الأعوام الثمانين. لم أعد أذكر، في الحقيقة، تاريخ العام على وجه التدقيق. ولكني أذكر فقط أن ذلك كان على مائدة طعام الفطور في فندق «اليريدين». وكانت أول مسألة معرفية تناقشنا فيها، على المائدة، هي المُصطلح السيمائي الذي كلِفْت أنا بتكلّف اصطناعه وهو «الحيز» عوضاً عن «القضاء» الذي يصطنعه عامة النقاد العرب المعاصرين. وبعد مناقشة ودية ولطيفة بيننا استحسن الدكتور الغذامي مصطلح الحيّز واستنام إليه. ولقد كنت، أول الأمر، أعتقد أن ذلك ربما لم يكن منه إلا ملاطفة ومجاملة لي، في أول لقاء بيننا؛ ولكني حين عجمت عوده، وسبرت فكره، وخبرت من بعد ذلك خَلاقه، اقتنعت بأن الغذامي لا يجامل في القضايا العلمية ولا يتساهل في التعامل مع المفاهيم المعرفية؛ وهو يميز تمييزاً دقيقاً بين ما تتطلّبه الصداقة من لطف ومودّة وتسامح، وما يستدعيه العلم من رصانة وصرامة وموضوعية.

2. في صنعاء:

وثاني مدينة عربية التقينا فيها من بعد ذلك، بعام واحد

على أغلب الظن، كانت مدينة صنعاء حين اشتركنا معاً في ندوة النقد والحداثة التي نظمتها جامعة صنعاء، وضمّت خيرة النقاد العرب أمثال جابر عصفور، وعز الدين إسماعيل، وعبدالمحسن طه بدر (رحمه الله)، وصلاح فضل، وعبدالسلام المسدّي، وكمال أبي ديب، ومحمد برّادة، وعبدالعزيز المقالح...

ولقد رأس الدكتور عبدالله الغذامي إحدى الحلقات النقدية، فبدا لي في اليوم الذي كان يرأس فيه تلك الحلقة أن أعاتب زملائي، كلّهم أو بعضهم، جرّاء سقوط كثير منهم في فخّ الكينونة لصورة الآخر، وذلك في تعقيب لي على فعاليات تلك الندوة حيث كان كل منا لا يكاد يتّخذ إلا ناقداً غربياً فيكون صورة له، أو ظلاً لكتاباته، أو مروجاً متحمساً لأفكاره، أو شارحاً مُسهباً لنظرياته؛ ومن الآيات على ذلك أن الصديق جابر عصفور كان اتخذ من نظرية التوصيل لرومان ياكبسون موضوعاً لورقته، على حين أن محمداً برّادة اتخذ من حوارية باختين إشكالية لمداخلته، من حيث اتخذ كمال أبو ديب ميكائيل ريفاتار محوراً لمقالاته... وصمَت كل النقاد الحاضرين وعدّوا ذلك نقداً ذاتياً يجب أن يتقبّل على نحو أو على آخر، أو وجهة نظر تُسمع ولا تستدعي التعليق، إلا الصديق كمال أبو ديب (وقد تعرّفت عليه شخصياً لأول مرة في تلك الندوة بصنعاء)، فإنه أصرّ على أن يردّ عليّ؛ وذلك على الرغم من أن الدكتور الغذامي قرر أن يختم الجلسة لانتهاء المدة التي حددها لها المنظمون، ولتجنيب جلسته مهارشة كلامية قد لا يكون فيها لأصحاب الندوة شيء

من الخير. غير أن كمال أبا ديب أصرّ على الكلام ليرد عليّ والناس بين قائم وقاعد وهم يتحفّزون لمغادرة القاعة... فبدأ ردّه ببعض قوله:

- أقول بتواضع، وبدون تواضع (ثمّ ذكر تألقه في الدراسة في بريطانيا...).

فقطع الدكتور المقالح حبل المناقشة التي استحالت فعلاً إلى مهارشة بلطفه المعهود قائلاً:

- سنتابع المناقشة في مجلس آخر...

3. في جدّة:

أتيح لنا أن نجدّد اللقاء بمدينة جدة، عروس البحر الأحمر، وذلك في الندوة التي عقدها النادي الأدبي الثقافي بجدة حول إشكالية: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» عام تسعة وثمانين وتسعمائة وألف ميلادية. وهي الندوة التي لم أشهد، إلى اليوم، أثرى منها عطاء علمياً، ولا أكثف حضوراً لكل الوجوه النقدية العربية المتألقة في المشرق والمغرب. ولعل المجلّدين الضخمين اللذين نشرا متضمِّنَين أعمال المُسهمين في تلك الندوة الكبيرة شاهدان على ذلك. وقد استكشفت في حلقات تلك الندوة قدرة عبدالله الغذامي على المُصاولة في المناقشة، والمُطاولة في دحْض الحجة بالحجة، وقدح الرأي بالرأي الآخر...

ولعلّ خير ما خرجنا به من ذلك اللقاء، في تلك الندوة، هو اتفاقنا على ترويج بعض كتبنا بين أوساط الطلاب الجامعيين والتعريف بالحداثة المشرقة التي تتخذ من التراث مستنداً إليه؛ فتنطلق منه لتجاوزه؛ لا تعود إليه لترفضه أو تجدّفه. ومن أحسن ما نفّذنا أني تركت له من مجموعة من كتبي لتوزيعها بين بعض الطلاب والزملاء في جامعات المملكة؛ من حيث أرسل إليّ هو كيساً إلي مدينة وهران يتضمّن مجموعة من النُّسخ من بعض كتبه الأولى مثل «الخطيئة والتكفير»، و«تشريح النص». وقد عمدت إلى توزيع تلك النسخ على طلابي في الدراسات العليا بجامعة وهران، وعلى بعض الزملاء الألمعيين من المدرسين فكانت تلك التجربة الثقافية من خير ما أنجزه ناقدان عربيان، فيما أتصور، أحدهما من أقصى المشرق، وأحدهما الآخر من أقصى المغرب؛ وذلك في غياب ترويج الكتاب العربي في المكتبات العربية ووضْع كل العراقيل القانونية والمالية في طريقه حتى لا يتنقّل من قطر عربي إلى قطر آخر إلا بشق النفس، وإلا بعد التي واللّتيا!

4. في تونس:

كنّا التقينا، قبل ذلك بجدة، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، في الندوة التي عقدها النادي الأدبي الثقافي حول إشكالية: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي».

كما كنّا التقينا بمدينة فاس على هامش إحدى ندوات البابطين، من حيث التقينا من بعد ذلك في الرياض مرتين على الأقل... غير أن اللقاء الذي استكشفت فيه الغذامي الإنسان إنما كان بمدينة تونس، منذ زهاء أربع سنوات، حيث كنا نتناول القهوة، على هامش ندوة ثقافية عقدتها وزارة الثقافة التونسية، في مقهى إفريقيا في شارع بورقيبة كل مساء، كما سهرنا يوماً إلى الفجر في إحدى غرف الفندق نتبادل أطراف الحديث، ونتناقش باستفاضة حول مسائل من الثقافة والعلم. وقد بهرني الصديق الغذامي بخفّة روحه، وسماحة طبعه، وتوقّد ذكائه. وقد كنت أحسب من قبل أنّ صرامته في تناول المسائل العلمية قد تجعله متزمّتاً لا يتمتع بخفة الروح، وإذن لا يميل إلى النكتة...

وآخر لقاء كان بيننا وقع بمدينة الرياض الأنيقة في أحد مهرجانات الجنادرية في سهرة ثقافية، أقامها أحد موسري الرياض، حاضر فيها الشيخ منصور عن المسألة المعروفة لدى الفقهاء تحت مصطلح «سدّ الذرائع»...

والدكتور عبدالله الغذامي يعدُ أحد الوجوه الثقافية والفكرية والنقدية المتألقة في المملكة العربية السعودية؛ حتى لا أقول: أهمّ تلك الوجوه الثقافية في العهد الراهن: عمقاً في التفكير، وتطلعاً إلى التجديد، وقدرة على التأسيس، وجرأة فكرية على التناول، وبراعة فائقة في الاستنتاج. ولقد أغنى المكتبة العربية والسعودية بقريب من خمسة عشر عنواناً من

العنوانات المتألقة، والموضوعات المتأنقة، تناولتْ مسائل من العلم شتّى، تدرج في عامتها حول الثقافة والأدب والنقد والفكر، أي حول النظرية الأدبية بمعناها العام.

بيد أن لقاء تونس هو الذي كان أكثر إثماراً على مستويين اثنين: فأمّا علي المستوى الإنساني فقد تعمّقت بيننا العلاقة، وتوثقت الصداقة إلى حد زوال الكُلفة. وأما على المستوى العلمي فقد حاولنا تحويل مسارنا الفكري بتوسعته من مجرد الاشتغال بالنقد والأدب إلي تناول حقول معرفية أخراةٍ أوسع. من أجل ذلك لا يمكن أن يزول ذلك اللقاء من ذاكرتي إلى أن أوارَى في ثرى رمسي.

ففي إحدى تلك الجلسات التي كنّا نعقدها بمقهى إفريقيا أمعنّا في تعميق الحوار والتفكير إذن؛ ووقع بيننا ما يشبه الحلف الأدبي على أننا نحاول التخلّي، انطلاقاً من ذلك اللقاء، كما سلفت الإشارة، عن الممارسة التقليدية للكتابة النقدية وحدها، والجنوح بكتاباتنا نحو الفكر الخالص. وكانت العلّة التي حملتنا على ذلك (وأعتقد، حتى أكون أميناً، أن الذي ابتدأ بالفكرة هو صديقي الغذامي)، أن التحكم في لغة الكتابة هو التأسيس في أي علم من العلوم؛ فمن استطاع أن يتحكّم في اللغة، وهو شأن الأدباء والنقّاد دون سواهم، ودُفِع إلى صرْف وهْمه إلى التفكير بها بكفاءة يستطيع أن يحلّل - مع ثقافة مشهود بها له في مجال النظرية والعلم بالمنهجية - عامة القضايا التي تدرُج في

حقل العلوم الإنسانية كالتاريخ، والمسار الحضاري، والسياسة، والقضايا الاجتماعية التي يحياها الناس يومياً، وهلم جراً... ونحن، في الحقيقة، نؤمن بهذه القيمة الثقافية ونتعلّق بها؛ فاللغة لا ريب في أنها هي مفتاح المعرفة، ولا يجوز للمعرفة العليا أن تتم خارج تخوم اللغة. ويبدو أن المشكلة العائقة في المسار الحضاري العربي المعاصر تعود، في رأينا، إلى عدم التحكّم في اللغة العربية أساساً والإنحاء عليها باللوائم طوراً، ورمْيها بالنقائص طوراً، وتجريمها ظلماً وعدواناً طوراً آخر... على حين أن المشكلة تمثّل، في رأينا نحن على الأقل، في أن العلماء العرب لا يتحكمون، في الحقيقة، على عكس العلماء والباحثين والمخترعين في العالم، بالمقدار المُجْزئ في اللغة العربية مما يجعلهم لا يستطيعون أن يخترعوا المصطلحات الملائمة لوظائف الآلات والأجهزة التي يتعاملون معها في مختبراتهم فيتوقف بهم الحمار في العقبة فيلتحدون إما إلى الإنجليزية لمحاولة البحث بها، وإما أنهم يستسلمون ويستريحون. وأما الأدباء الذين يتحكمون في اللغة تحكماً عالياً، أو نسبياً على الأقل بحكم الصفة والوظيفة، فإنهم لا يعرفون وظائف تلك الآلات فلا تُجْدي معرفتهم للغة فتيلاً... وذلك إحدى عِلل انعدام إنتاج المعرفة والحضارة في العالم العربي علي عهدنا الراهن. فالعلماء لا يعرفون اللغة (على النحو الذي يمكّنهم من التنظير بها)، والأدباء الذين يعرفون اللغة لا يعرفون العلم.

وأعتقد أن الكاتب الكبير، ابتداء من بلوغ مرحلة معينة من حياته، عليه أن يغيّر مسار كتابته كأن يتخلّى، ولو على هون ما، عن الكتابة الأدبية الخالصة، ويحاول الانزلاق منها نحو الكتابة الفكرية الأعمق؛ ذلك أن الناقد الأدبي المتألق المشهود له بهذه الصفة - وكما زعمنا - لابد من أن يمتلك ناصية اللغة فيتيح له ذلك أن يتناول بها موضوعات المعرفة الإنسانية بيسر وكفاءة... على حين أنك كثيراً ما تجد علماء آخرين في الإنسانيات، على إلمامهم بأصول علومهم ونظرياتها، إلا أن قصورهم في التحكم في اللغة كثيراً ما يحملهم على السقوط في العيّ، ويدفعهم إلى التكرار، ويحملهم على الابتذال، وربّما على الوقوع في الغموض والقصور؛ فهم كالمعوقين فكرياً... كل ذلك لعدم تبحّرهم في اللغة التي بها ينظّرون ويقرّرون كاتبين ومخاطبين. ولذلك ربما كان التفاوت بين العلماء في إنتاج المعرفة. بعد الإلمام بأصول العلوم، عائداً إلى التفاوت، أساساً، في مدى قدرتهم على التحكم في اللغة التي هي أداة الكتابة الأولى؛ أي أداة إنتاج المعرفة.

ثم إننا نرى النقاد الكبار في العالم يغترفون من كل نهر، ويخوضون في كل بحر؛ فتراهم ينجزون أعمالاً في النقد، وأعمالاً في الأنتروبولوجيا (علم الأناسة)، وأعمالاً أخراة في نظرية الأدب، وقد تجدهم، أثناء ذلك، يَعوجون على حقلَي اللسانيات، والسيميائيات فيخوضون فيهما، ويكتبون عنهما، بكفاءة فائقة...

فلا عجب أن يشرئب بعض كبار النقاد إلى تغيير مسارات فكرهم من اتجاه إلى اتجاه، ومن حقل معرفي إلي حقل معرفي آخر؛ وهو شأن الدكتور الغذامي الذي كنت أظن أنه ربما تأسره النصوص الشعرية الجميلة عموديّها وحرّها بما فيها من جزالة الأولى، ورقّة الأخراة التي يكتبها شعراء الحداثة المعاصرون، فتستهويه معالجتها استهواءً، وتغريه بها إغراء فيشغل بها عمّا كان قرر التحول إليه إلى أن كان يوم، من شهر أكتوبر (تشرين الأول) من عام ألفين، وقد جلست بالمصادفة بجنب الدكتور عبدالله المعيقل في حلقة الدراسة التي أقيمت بنزل الأوراسي في دورة البابطين الأخيرة التي انعقدت بالجزائر؛ فلقد همس في أذني أنه يحمل لي من الرياض آخر إصدارات الصديق الدكتور عبدالله الغذامي إهداءً؛ وهو كتاب «النقد الثقافي» - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -. (ويقع الكتاب في 312 ص. وصدر عن المركز الثقافي العربي، 2000)، (والحق أن الدكتور الغذامي، ولحرصه على تبليغ رسالته الثقافية من وجهة، ومد الجسور بين المشرق والمغرب من وجهة أخراة، أرسل إليّ نسختين اثنتين من كتابه: إحداهما إليّ بإهداء نصّه، بخطّه: «الأستاذ الدكتور عبدالملك مرتاض مع جليل تقديري لك ناقداً، ومناضلاً ثقافياً عربياً؛ وإحداهما الأخراة كلفني بإيداعها في مكتبة الجامعة...

وقد سعِدت أعظم السعادة بقراءة هذا الكتاب لأمرين اثنين على الأقل:

أولهما أن الدكتور الغذامي بدأ فعلاً يتحول في مسار فكره من مجرد محلل للنص الأدبي، ودارس للنظرية الأدبية ومُسْهم في تأسيسها، إلى مفكّر رصين يتطلّع بعقله إلي تناول قضايا فكرية وثقافية أكبر من مجال الأدب الذي قد لا نعدَم فيه خصوصية محدودة على سعتها. ويعني ذلك أن المشروع الذي شرعناه في تونس اتخذ سبيله إلى الإنجاز عن طريقه هو على الأقل. أما أنا فقد كانت المسؤولية تلتهم لي عقلي وقريحتي فأمسي من الأمين...

وآخرهما أن عنوان الكتاب يُغري بقراءته حقاً. ولا يمكن أن يتجانف عن قراءته هذه إلاّ من لم يُؤْت حِسَّ الفضول العلمي، ولم يوهبْ خاصية القلق المعرفي. ومَن مِن النقاد، والمثقفين العرب بعامة، يستطيع أن يعزف عن قراءة مثل هذا العنوان الثقيل الجميل معاً؟

ولمّا كان هذا الكتاب نقطة تحوّل كبرى في فكر عبدالله الغذامي من وجهة، وأحد أعظم كتبه إطلاقاً من وجهة أخراة (قد لا يعادله في مستواه التنظيري إلا «الخطيئة والتكفير»)؛ فقد ارتأيت أن أعرض لبعض مضمونه لقرّاء «**علامات**» الأكارم، وأختم به، إذن، هذه المقالة...

ويبدو أنّ الذي حمَل الدكتور الغذامي على معالجة هذا الموضوع الواسع الطريف العميق جميعاً هو ذلك الكتاب الذي كان نشره كيلنر عام 1995 والذي تناول فيه ثقافة وسائل الاتصال

(ويترجمها الغذامي اختصاراً إلى مصطلح «ثقافة الوسائل». ولعل ذلك أن يبدو واضحاً من الفصل التمهيدي الذي عقده الدكتور الغذامي والذي ركّز فيه خصوصاً علي مضمون كتاب كيلنر، كأنه قصد إلى الانطلاق من القضايا الفكرية التي أثارها؛ وذلك قبل أن يعمد إلي كتابات تطبيقية تنطلق من الفصل الثالث إلى السابع. كما ذكر أنه أفاد من بعض المفاهيم التي طُرِحت في التنظير للعلوم الإنسانية، وخصوصاً مفهوم «التاريخانية الجديدة» الذي كان طرحه ستيفن قرين بلات في مقالة له نشرها منذ زهاء ثمانية عشر عاماً. ذلك أن التاريخانية الجديدة تتخلّى «عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز؛ هذه المفهومات التي تعتمد تصوراً يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة خلفية وأمامية (...). والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ. هذا تصوّر يضيّق النظرة النقدية، إذ يجعل الأدب انعكاساً لسياقاته. وهو ما يجعل التاريخانية الجديدة تعيد تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى. ولا شك أننا نقول: إن كل الأنظمة الدلالية نصوص بالضرورة، ولسوف تراها تقوم بتذويب النصوص الأدبية في المحلول التاريخي، دون أن تتخلى عن المنهج النقدي التحليلي في التأويل والتفسير» (الغذامي، النقد الثقافي، 44. هذا، وأصل هذه الفكرة كما يذكر الدكتور الغذامي، لفيزير).

ونحن نرى من خلال هذه الأفكار المطروحة أن هناك إصراراً

محموماً، من المفكرين الغربيين، لإخراج المفاهيم والقيم الفكرية من جِلْدها، ولتحميلها، في كثير من أطوارها، أكثر مما قُدّر لها؛ فكأنَ هؤلاء الناس يودون أن يجعلوا الأدب أي شيء إلا أن يكون محاكاة وخيالاً ورمزاً. وليت شعري أي شيء يمكن أن يكون الأدب في صميم ماهيته إذا مَرَق مما جعله يكون أدباً، ولا يكون غير أدب، وكما هو في وضعه الذي وُضع له أصلاً؛ وهو هذه الأسس التي ينادي فيزير بالتخلي عنها، والإقدام على إقحام الأدب في مجادلات ليست منه وليس منها في شيء. فالمسألة الجوهرية هي: هل يستطيع أحد أن يجعل، مثلاً في إطار إعادة تصنيف أوضاع العلوم وماهيّاتها، من التاريخ أدباً، ومن الأدب تاريخاً؛ ومن التاريخ فلسفة، ومن الفلسفة انتروبولوجيا؛ ومن الأنتروبولوجيا لسانيات، ومن اللسانيات علم اجتماع؛ ومن علم الاجتماع سيميائية، وهلمّ جرّاً...؟ وكيف يمكن أن يتخلّى الأدب عن وضعه الخيالي الإبداعي الجمالي لوضع التاريخ الذي هو كتابة توصيفية لما حدث بالضرورة فعلاً في عالم الواقع: مكانياً وحدثياً؟ فالأدب إبداع لأشياء لم توجَدْ في عالم الواقع قط، أو وُجدت على نحو ما ولكنها حُوّلت عن حقيقة واقعها في مسار التاريخ فصارت ظلاً للواقع المعيش دون أن تكونه حقاً؛ من حيث إن التاريخ يأبى أن يخوض في الخيال الخالص فيجعله مجالاً لنشاطه؛ ولكنه يتطلّع إلى معرفة ما جرى في واقع الحياة، فعلاً وحقاً في الزمان والمكان، فيدوّنه، ثم يحلّله، ثم يستنتج منه النتائج... وهل يجوز تحليل الوقائع التاريخية، وحتى الوقائع

التاريخانية، بالأدوات نفسها التي تحلّل بها النصوص الأدبية التي تقوم على الخيال والجمال؟ والحق أن مسألة رفْض الخلفية التاريخية للأدب تعني بتعبير مألوف في النظرية النقدية رفْض «مرجعية الأدب» التي نادى بها النقاد الجدد منذ ظهور الحركة الشكلانية الروسية إلى عهد البنوية، بل إلى يومنا هذا في كثير من الكتابات النظرية النقدية المعاصرة؛ ومنها الكتابات الثقافية والفلسفية التي ناقشها الدكتور الغذامي في كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه. وإذن، فكأنه محكوم على الأدب بحكم وضْعه بأن يظل انعكاساً لأسيقة التاريخ؛ وأن الأدب يُفيد من التاريخ من حيث هو سرْد للوقائع، كما أن التاريخ قد يفيد من الأدب بحكم تعويله في كتابته على محاولة تصوير الواقع كما هو دون الالتزام بالصدق التاريخي الصارم؛ وذلك ضمن تكامل العلوم وتضافرها وتحاورها.

ثم إن مفهوم النص يختلف باختلاف ما يطرحه من وجهة، وما في طبيعة ماهيته من وجهة أخراة؛ فهناك النص الأدبي، كما هو متعارف عليه. وهو بالضرورة ابتكار لكتابة من خيال، تقوم على جمال، إلى درجة أنها تسعى إلى أن تجعل الناس يعتقدون كأنها من واقع الحال؛ على حين أن النص التاريخي يجب أن يظل نصاً تاريخياً، ولا يستطيع أن يكون غير نفسه، حتى لو أعْنَت نفسه في أن يكون غير نفسه؛ مثل النص الأدبي. ويسري هذا الأمر علي عامة النصوص الثقافية التي تتمايز بخصوصياتها داخل الجنس، أو داخل الحقل المعرفي...

غير أن من بين الأفكار والنظريات التي طرحها الدكتور الغذامي وناقشها ببراعة فكرية ممتعة، هي مسألة الشعر الحر التي ذهب إلي أنها ليست أدبية بمقدار ما هي ثقافية... والحق أننا كنّا نقرأ في النقد العربي التقليدي المكتوب فيما بين الحربين خصوصاً أن ظهور البديع في الشعر العباسي الأول مثلاً كان نتيجة من نتائج المؤثرات الحضارية التي ظهرت في المجتمع العباسي، وخصوصاً في بغداد. فكأن أولئك النقاد كانوا يرون أيضاً أن التجديد الذي طرأ على الشعر العربي في ذلك العهد كان أمراً ثقافياً - وإن شئت قلت: حضارياً -. فكأن هذه المسألة عُرفت في الفكر النقدي العربي ولكن ليس بالتأسيس الرصين الذي أسس عليه الدكتور الغذامي أطروحاته... فطبيعة الثقافة تعني وجود حياة اجتماعية معينة تقوم على خلفية حضارية هي التي تتحكم في نشوء الظاهر الأدبية وزوالها دون أن نشعر بذلك في كثير من الأطوار؛ فهي كالموضات التي تطرأ على تفصيل الملابس، وتسريح الشعور في العواصم الغربية، حذو النّعل بالنّعل...

والنقد الثقافي كما يراه الدكتور الغذامي «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصِيَغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء» (الغذامي، النقد الثقافي، ص 83 - 84).

والمحيّر في هذا الأمر هو أنه إذا كان النقد الثقافي مجرّد فرعٍ من فروع النقد اللسانياتي، أو اللغوي، فكيف يستطيع أن يكون نقداً ثقافياً عاماً والحال أنه ينصبٌّ على قضايا اللغة بكل ما فيها من براعة الخيال، وبديع الجمال؟ ولِمَ لا يظل هذا النقد الثقافي، إذا كان لابد من كينونته، كما قُدّر له، منتمياً إلى النقد الأدبي بمعناه العام ويستريح؟ وإذا كان إنما يريد أن يتخذ له موقعاً ضمن الإطار الثقافي العام (بالمعنى المعرفي المنصرف إلي جملة من العلوم الإنسانية) فلم يتنكّر لوضع نقْده الداخلي؛ فقد عهدنا أن لكل علمٍ نظرياته وأسسه التي تحكمه؛ فإن مرق عنها أو تنكّر لها، أو قصر في أساس من أسسها، تعرّض للنقد «الداخلي»؛ أي النقد المنطلق أساساً من صميم خصوصيته؟ أم ماذا...؟

إننا قد لا نأمن إن تطلّع النقد الثقافي إلى أن يشمل سائر العلوم الإنسانية والاجتماعية فيتطاول عليها، أن يُمسي وهو شبيه بالغراب الذي أراد تقليد مشية الحمامة فأمسى في سُخْف من أمره وهو حزين...

ومن الأفكار الجريئة الممتعة التي يطرحها الدكتور الغذامي في كتابه هذا ما يطلق عليه «الصنم البلاغي» (ص 140). الذي يراه مجرّد صناعة المجتمع له؛ فالمجتمع هو الذي يختلق له صنماً بلاغياً فيُعجب به، ويتّخذه مثله الأعلى في الجمالية الأدبية من حيث قد لا يكون في حقيقته كذلك. وكأني بهذا الصنم البلاغي

يسري عليه قول الشاعر القديم في قبيلة بني تغلب حين كانت شديدة الإعجاب والهيام بقصيدة عمرو بن كلثوم:

أَلْهَى بني تغلبٍ عن كلّ مكرُمَةٍ قصيدةٌ قالها عمْرُو بنُ كُلثومِ

ومع ذلك فإننا نخشى أن لا يستطيع مثل هذا الطرح، الذي يُغْرى بهذا الصنم البلاغي، أن يغير من الأمر شيئاً ذا بال؛ ولا أعتقد أن أحداً من الأدباء العرب يكون متأهباً للتخلي عن الإعجاب بعظماء الشعراء وأكابر الأدباء ومصاقع الخطباء الذين حَفِظ لهم أشعارهم ونصوصهم وظل يلوك بها لسانه، ويشنّف بها مسمَعه، (بعد أن صنّفهم النقد الكلاسيكي في منازل سيظلون متبوئينها إلى أبد الآبدين... في معظم الظن) لمجرد أن نقول له: إنه واقع تحت سحر الصنمية البلاغية زاعمين له أنها قامت على غير تأسيس...

والحق أن كتاب «النقد الثقافي» للصديق الدكتور عبدالله الغذامي عظيم القيمة، ودون مجاملة، فهو كبير الفائدة لمن يقرؤه حتماً؛ ذلك أنه يطرح قضايا أدبية ونقدية وفكرية جريئة وجديدة وعميقة جميعاً، على مستويي التنظير والتطبيق، لا يمكن إلا أن تفتح للنقاش أبوابه العريضة، وأن تحملنا على عدم التمسك بالبالي من الأفكار، والتقليدي من الآراء. وإن كنت رأيتني ناقشت صديقي عبدالله حول بعض الأفكار الجريئة التي وردت فيه (ولم أكد أصنع، في الحقيقة، شيئاً خلال هذه المناقشة لضيق مساحة هذه المقالة، وسَعَة مضمون الكتاب) فهو ليس من باب

حبّ الاختلاف معه بأي ثمن، ولكن من باب إثراء بعض الأفكار الجميلة الجديدة التي طرحها فيه...

* * *

أيديولوجيا الصحراء

تحديد التجديد ومأزق البحث عن هوية

سعيد مصلح السريحي

لم يكن أيٌّ من الرجلين اللذين نهضا بجمع مادة الكتاب ينتمي إلى الصحراء، كما أنه لم يكن أحد ممن شاركوا بكتابة النصوص التي احتوى عليها ممن ينتمي إلى الصحراء، وبوسعنا كذلك أن نؤكد مطمئنين إلى أن النصوص الكثيرة التي تكدست بين دفتي ذلك الكتاب لم تعرض إلى الصحراء من قريب أو بعيد، ومع ذلك كله فقد جاء الكتاب وهو يحمل عنوان «من وحي الصحراء» وتحت هذا العنوان أضيفت جملة توضح محتواه و البيئة التي ينتمي إليها كاتبو النصوص التي جاءت فيه فهو «صفحة من الأدب العصري في الحجاز»[1]. وليس لنا أن نتفهم علاقة عنوان الكتاب بالجملة الفرعية التي جاءت تفسيراً و إيضاحاً له إلا في ضوء إدراكنا للإزاحة التي تمت للحجاز من كونه بيئة متحضرة، ينتمي أدباؤها إلى مدن عريقة تتمثل في مكة المكرمة والمدينة المنورة وجدة والطائف، وهي المدن التي جاء منها كل أولئك الذين شاركوا بكتابة نصوص الكتاب، إلى كونه بيئة بدوية تنتمي إلى الصحراء و تستمد منها وحيها..

أوضح جامعا الكتاب في الكلمة التي صدراه بها الغاية من وراء ما قاما به و المتمثلة في إعطاء صورة صادقة عن الحركة الأدبية في الحجاز تمكن المتتبع للنهضات الأدبية في الأقطار

العربية من لمس بوادر هذه النهضة الفتية للحكم عليها[2] غير أن المعضلة التي لم تكن تغيب عن بال جامعي الكتاب والذين شاركوا بكتابة نصوصه هي ما كانوا يلمسونه من هيمنة المراكز الثقافية العربية في مصر والشام و العراق والمهجر وتماهي الصوت الحجازي في جلبة تلك الأصوات التي كانت تشارك في صياغة الأدب العربي الحديث وإرساء قواعده .

وقد كانت حاضرة في الأذهان تلك الدراسة التي ظهرت للدكتور طه حسين في دمشق سنة 1354من الهجرة ، أي قبل صدور وحي الصحراء بسنة[3] ، والتي أشار فيها إلى حاجة الأدباء في الحجاز إلى تكوين شخصية أدبية لهم، تخرج بهم عن طور التلمذة على الأقطار العربية المجاورة وآدابها الوافدة إلى الحجاز، مؤكداً على أن أهل الحجاز يستمدون أدبهم التقليدي من مصر والشام بنوع خاص، وقد يتأثرون بغير المصريين و السوريين من الذين يفدون عليهم للحج، ولكن كتبهم التي يدرسونها في مكة والمدينة من الكتب التي يدرسها المصريون في الأزهر، وشعرهم الذي يقرأونه أو يحفظونه هو الشعر الذي يقرأ ويدرس في مصر والشام، فهم إن أرادوا أن يكتبوا في العلوم الدينية قلدوا المصريين و السوريين[4] ، أما المجددون الذين ينشئون الشعر والنثر على مذهبهم الجديد فهم - حسب تعبير طه حسين - لم يوفقوا بعد إلى أن يكونوا للحجاز شخصية أدبية، إنما هم تلاميذ السوريين ، والسوريين المهاجرين إلى أمريكا بنوع خاص، فمثلهم

العليا في الأدب يلتمسونها عند الريحاني وجبران خليل جبران ومن إليهما[5].

تحت وطأة الشعور بضرورة الوصول إلى شخصية مستقلة تولد الإحساس بالبحث عن مرجعية أخرى يتم من خلالها استلهام الإبداع، فجاءت الصحراء لكي تكون مصدر الوحي لهؤلاء الأدباء، وانزاح الحجاز من كونه هامشا للحواضر العربية في الشام و مصر والعراق و مصبا للاتجاه الوافد من بلاد المهجر إلى كونه مهبطاً لوحي تمده به الصحراء... إن الصحراء هنا تجيء بديلاً للشام و العراق ومصر والمهجر، وما اشتمل عليه الكتاب من موضوعات وقصائد إنما هو وحي هذه المرجعية التي أرادها أدباء الحجاز علامة مميزة لهم، يلتمسون من خلال الانتماء إليها ما يمكن أن يحقق لهم الشخصية الأدبية المستقلة التي أشار طه حسين إلى افتقارهم لها، ولربما كان طه حسين، في مقالته تلك، قد أوحى لأدباء الحجاز بما أفضى بهم إلى تبني الصحراء كمرجعية تحقق لهم الهوية وذلك حينما أشار إلى أن المقابل للأدب التقليدي إنما هو أدب البادية أو الأدب الشعبي، الذي يرويه في البادية جماعة من الرواة يتوارثونه عن آبائهم و يورثونه لأبنائهم ويكسبون بروايته حياتهم المادية و مكانتهم الممتازة أحياناً، وقارن بين هذا الأدب وأدب الحواضر فقال: أما الأدب الأخر فهو أدب تقليدي لا يكاد يوجد في البادية وإنما مركزه الحواضر عادة وهو أدب قد أتخذ لغة القران أداة للتعبير، وإذا كان الأدب

الشعبي مصوراً للحياة العربية البدوية تصويراً صادقاً ممتازاً فإن الأدب التقليدي بعيد كل البعد عن هذا التصوير لأنه متكلف مصنوع لا صلة بينه و بين الطبيعة الحرة، فهو لا يعكس ما يحسه الشعراء والكتاب وإنما ما يريد الشعراء والكتاب أن يضعوه فيه، حظ النفاق فيه أكثر من خط الصدق، ثم هو تقليدي لا يصدر فيه أصحابه عن أنفسهم و إنما يقلدون فيه أهل الحواضر من المصريين والسوريين و العراقيين(6).

كان لطه حسين أثره في توجيه أدباء الحجاز إلى ما يمكن أن يعتدوا به كمرجعية تتمثل في الأصالة التي تنتمي إليها البادية بعد أن أفسد الحواضر التقليد، وهي أصالة تتسم، كما كان يرى طه حسين، بالصدق والصراحة والتعبير عن النفس والبعد عن التكلف والصنعة والنفاق، وجميعها قيم كان أدباء الحجاز يحاولون تكريسها في الواقع الاجتماعي الذي كانوا يسعون إلى إصلاحه ودارت حولها جل المقالات و القصائد التي احتوى عليها كتابهم المشترك وحي الصحراء..

إن الصحراء هنا علامة نفي و إثبات، محو وكتابة، فهي إذ تسعى إلى نفي انتماء أدب الحجاز إلى الحواضر العربية المحيطة به فأنها تسعى إلى إثبات انتماء هذا الأدب لبعد آخر، يمتد في المكان على نحو ليس بعيداً عن حواضر الحجاز، كما يمتد في الزمان ليشكل المهاد التي ترعرعت فيه العربية وانبعثت آدابها.. وإذا كان الحديث ينصبّ على النهضة و البعث في الحجاز فإن

وحي الصحراء يأتي في هذا المقام ليشكل وقود هذه النهضة وسر بعثها بعد أن كان وحي السماء هو أساس النهضة الأولى وسر بعثها.

كانت الصحراء مثلها مثل الوحي بحثا عن خصوصية تنبع من هوية تجعل لهذا الأدب شخصيته، وهي خصوصية لا تدفع عنه ما كان يراه الأدباء العرب من أنه مجرد صدى للصوت العربي في حواضر مصر والشام والعراق بل كذلك ما كان يلمسه الأدباء في الحجاز أنفسهم من إحساس بغلبة هذه الأصوات على ما يكتبون رغم محاولاتهم للانعتاق من أثر هذه الأصوات ،لذلك ذهب أحمد العربي في محاضراته التي ألقاها في النادي الأدبي بسنغافورة سنة 1353 من الهجرة، أي قبل عام من صدور الكتاب، إلى القول «وقد كان أثر أدباء المهجر من السوريين أقوى و أظهر في أدبنا الحديث حتى عهد قريب، أما الآن فقد بدأ يتحرر قليلاً من قيود التقليد وأخذ يشتد ساعده وإن كنا نجد لنفثات أقلام الأدباء المصريين أثراً متميزاً فيه في السنوات الأخيرة»[7]، وفي السنة التي صدر فيها وحي الصحراء نشبت أطراف معركة أدبية بين حسين سرحان و عبد القدوس الأنصاري حينما انتقد الأول ما رآه في أسلوب الثاني من تأثر شديد بالأسلوب المصري فكتب يقول: (وأسلوب عبد القدوس الأنصاري نفسه، كما يبدو لي، يتأثر إلى حد كبير بالأسلوب المصري - ولكنه يلتزم السجع في الغالب ويأنس برنين الألفاظ وتعجبه الفصاحة وقوة الأسر ومتانة

التركيب، قبل أن تعجبه جودة المعاني وبلاغتها وسمو الأفكار وجمالها) وقد رد عليه الأنصاري بأنه (سيحاول في دراساته هذه أن يتخلص من الأسلوب المصري والمبثوث في جرائد مصر ومطبوعاتها ويستقل بأسلوب شخصي رفيع يجمع بين الجزالة العربية القديمة والذوق العصري الحديث) وعلق حسين سرحان على ذلك قائلاً: (هذه محاولة طيبة نتمنى لها أن تنجح وإن كنت ضعيف الأمل في نجاحها لأن الأسلوب المصري أو على الأصح الأساليب المصرية ارتسمت في الأذهان وانطبعت في الأدمغة وصارت طبيعة لازمة لا نستطيع مقاومتها ولا التخلص منها مهما حاولنا »[8].

ولعل محاولة الجمع بين الجزالة العربية القديمة و الذوق العصري الحديث التي ذهب الأنصاري إلى أنه يحاول الأخذ بها كطريقة للانعتاق من أسر التقليد الذي تأسست عليه الحركة الأدبية في الحجاز. هذه العبارة هي الترجمة لتركيبة عنوان كتاب وحي الصحراء الذي حرص جامعا نصوصه على الجمع بين الصحراء والأدب العصري في الحجاز في عنوان واحد.

ولم تكن مسألة الشخصية المستقلة المرتكزة على هوية خاصة بأدب الحجاز تطلعا من الأدباء لتحقيق تميز لهم يخرجهم من دائرة المحاكاة والتقليد فحسب، وإنما كانت كذلك محاولة منهم لكي يدفعوا عن أنفسهم تهمة الوقوع في أسر الآخرين والجري على عادات الغرب ومن يأخذ بسكتهم من العرب والخروج

على القيم والتقاليد وهي التّهم التي تفجرت قبل صدور وحي الصحراء بعشر سنوات حينما أصدر محمد حسن عواد كتاب «خواطر مصرحة» وانقسم إثرها المجتمع الثقافي إلى قسمين يناصب كل منهما العداء (الشباب يرى لثقافته الحديثة أن من الواجب اتباع النظم و التقاليد الغربية، لشكلها البديع، وقسامتها الرائعة، فهو يريد أن يحمل الشيوخ على هاته الحياة الجديدة التي لم تألفها أنظارهم، ولم تأنس بها قلوبهم فهم لا يؤمنون إلا بما كان عليه سلفهم، وإن كان معوجا لا يتلاءم وروح العصر وحياته وطبيعة التطور، فتبقى الحياة على أشدها خصاما ونضالاً وقطيعة وجفوة وتذهب جهود الفريقين أباديد يلعب بها سلطان الضغينة، وتتقاذفها أعاصير الحياة ولن يتورع أحدهم عن رمي أخيه بالزندقة والمروق من الدين)[9].

لقد ألقت أصداء الهجمة الشرسة التي واجهها محمد حسن عواد عند إصداره (خواطر مصرحة) بظلالها على الحركة الثقافية فاضطر عبد القدوس الأنصاري، وهو المتهم بالأخذ بالأسلوب المصري في الكتابة، أن يقدم لروايته «التوأمان» التي صدرت سنه 1349-1930م بمقدمة يؤكد فيها سمو مقاصده ونبل أهدافه رغم استخدامه فن الرواية، وهي الفن الغربي الوافد، لأنه إنما يفعل ذلك من باب (مقابلة الإبرة بسن أختها.. ومقاومة تيار الفساد من نفس طريقه، ومعنى هذا اتخاذ نفس الأساليب التي يروج بها المفسدون صحفهم و دعايتهم في العالم)[10].

فإذا ما كانت التوأمان هي العمل الوحيد الذي صدر في الفترة ما بين صدور خواطر مصرحة ووحي الصحراء أدركنا عندئذ تلك المخاوف التي كانت تنتاب الكتاب والمثقفين والأدباء في ذلك الوقت خشية الاتهام بالزندقة والمروق من الدين واتباع الغرب، ولعل هذا هو السبب الخفي الذي جعل كتاب وحي الصحراء يخلو من أي عمل شعري أو نثري للعواد مع أنه كان من أكثر معاصريه عطاء وأبعدهم صوتاً وأشدهم أثراً.

إن الصحراء عندئذ هي الشهادة التي أراد من خلالها أولئك الأدباء أن يبرهنوا على صدق نواياهم وصحة مذهبهم وأصالة الفكر الذي يدعون إليه، وهي جديرة أن تدرأ عنهم كذلك تهمة أن يكونوا قد ابتدعوا ما ابتدعوه متأثرين بربوع العرب أو بأصقاع الغرب، والصحراء التي لم تكن جزء من البيئة الحجازية ولا نكاد نجد لها ذكراً فيما كتبه الأدباء من مقالات أو قصائد ضمّها كتاب وحي الصحراء، هي جزء أساسي من طبيعة قلب الجزيرة العربية، كما أنها مكون رئيسي من مكونات ثقافة الدولة الجديدة القادمة من عمق نجد، ومن هنا فإن الكتاب الذي حمل الحجاز عنواناً فرعياً له جعل من الصحراء إشارة إلى تبنّيه لأعراف الثقافة الطارئة ودخوله في سياقها، ومن ثم تلافي أي اصطدام مع ما تتوخاه من قيم وما تطالب به الأدباء من التزام. والصحراء بذلك تدخل في دائرة ما أسماه عبد الله عبدالجبار الرمزية الخاصة في أدب الجزيرة العربية مشيراً إلى أنه قد (نشأت في أدب

الجزيرة العربية رمزية خاصة تشبه رمزية الأشعار الصوفية من حيث أن لها معنى خفياً ووجهاً باطناً يغاير وجهها الظاهر ومعناها القريب) وضرب على ذلك أمثالاً بما كان يتخذه الشعراء والكتاب أنفسهم من ألقاب وما كانوا يلبسونه لمعانيهم من أقنعة و بما كانوا يقدمون به لأشعارهم من مقدمات، يحاولون من خلالها أن يسلكوا «الدروب الملتوية .. والسراديب الخفية» ليعبروا عما يريدون التعبير عنه»[11].

غير أن هذه الوشيجة التي رام أدباء الحجاز إقامتها بينهم و بين الصحراء من خلال العنوان الذي اختاروه للكتاب الذي ضم آثارهم لم تتحقق إلا باعتبارها مجرد رغبة في التمايز عن أدب الحواضر العربية، وكذلك باعتبارها مطهرا يكشف عن رغبة في الانتماء إلى مركزية جديدة جاءت من قلب الجزيرة العربية، وتؤكد في الوقت نفسه الحرص على سلامة النوايا ونبل الأهداف وسمو المقاصد. فإذا ما تجاوزنا العنوان وما يدل عليه نجد أشباح أدباء الشام ومصر والعراق تطاردهم وتعيدهم إلى الحقيقة التي حاولوا حجبها بالصحراء، فالأسلوب والصور وطرائق التفكير، كما أكد لهم محمد حسين هيكل في المقدمة التي استكتبوه إياها لكتابهم، تجري كلها مجرى ما تقرؤه في أدب مصر وسوريا والعراق وغيرها من البلاد العربية في العصر الأخير بل تجري مجرى الصور الأخيرة لهذا الأدب الحديث في تلك البلاد ، ويقول هيكل «فأنت ترى شعراً منثوراً وترى أوزاناً في الشعر من أوزان

المدرسة الحديثة وترى تفكير هؤلاء الأدباء مصوراً في قوالب تكاد تردها إلى مصادرها في تفكير العصر الحاضر وأدبه، ثم أنك ترى أساليب يحتذي فيها أصحابها بعض الكتاب المعروفين اليوم في مصر وغير مصر»[12].

* * *

بعد ما يقارب الستين عاماً من صدور كتاب وحي الصحراء أصدر الدكتور سعد البازعي كتابه ثقافة الصحراء «دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصرة»[13] وقد تضمن الكتاب عدداً من الدراسات المتفرقة التي أسهم بها الباحث في الحركة الثقافية (كإسهامات نقدية قدمت في أوقات متباعدة وفي أماكن متفرقة)[14] وجاءت في صور قراءات لبعض الأمسيات الشعرية أو القصصية كما جاءت قراءات لبعض الملحقات الأدبية من خلال ما تنشره من نصوص شعرية وقصصية، وإذا كانت الغلبة في تلك الدراسات للنصوص التي قدمها شعراء وقصاصون سعوديون فإن الإطار المحلّي لا يلبث أن يتسع لينفتح الكتاب على الإطار الخليجي متمثلاً في قراءة بعض النماذج الشعرية والقصصية من البحرين و الإمارات، إضافة إلى ما فرضته مسألة قراءة بعض الملحقات الأدبية للصحافة من تطرقه لدراسة نماذج إبداعية لأدباء عرب من خارج دائرة الإبداع المحلي خاصة والخليجي عامة وذلك لاشتمال الملحقات التي تولّى قراءتها على نماذج من إبداع هؤلاء الأدباء.

من خلال هذا يكون بإمكاننا أن نرصد وجه شبه أول بين وحي الصحراء وثقافة الصحراء من حيث أن كلا الكتابين عبارة عن جملة من الموضوعات المتفرقة التي جاءت الصحراء لكي تشكل الإطار الكلي لها مع التأكيد على الفارق الأساسي والمتمثل في أن موضوعات ثقافة الصحراء لكاتب واحد هو البازعي، كما أنها جميعها أخذت منحى الدراسة النقدية في الوقت الذي ضم وحي الصحراء عدداً من الكتاب الذين شاركوا بكتابة المقالات والدراسات والقصائد التي اشتمل عليها ومع ذلك تظل مسألة العنوان الذي يضم داخل إطاره «دراسات متفرقة» وليس «دراسة واحدة متماسكة» مؤشراً هاماً من حيث أن كلا العنوانين يعبّر عن محاولة الوصول إلى هويّة تجمع أجزاء العمل وتحاول أن ترسم خطاً يصل ما بين ما تفرق منه مع كل ما يمكن أن يفضي إليه ذلك من قلق وتوتر في العلاقة بين العنوان وما ينطوي تحته، ذلك أن العنوان عندئذ من شأنه أن يخضع لسياقات أخرى تتقاطع مع سياقات موضوعاته فتتوافق معها حيناً وتتعارض معها حيناً آخر، وإذا كان «وحي الصحراء» يكشف عن تناقض ظاهر بين عنوانه المنتمي إلى بيئة بدوية وموضوعاته التي تحاول التأسيس لبيئة مدنيّة متحضّرة فإن «ثقافة الصحراء» تكشف عن تناقض خفي بين ثقافة الصحراء والإطار النظري الذي يتحرك فيه الباحث وهو ما ألمح إليه الباحث في المقدمّة حينما قال: (قد لا يكون فهمي أو تطبيقي لثقافة

الصحراء منسجماً تماماً مع أسس هذا الإطار النقدي، خاصة وأنها تمتزج لديّ مع نمطي الشفوية والكتابة أو تتضمنها على أقل تقدير)[15] وقد كان البازعي صريحا وهو يتحدّث عن ضغط هذه السياقات التي تكمن خلف عنوان الكتاب حين قال: (أعلم أن بعض المفاهيم التي أطرحها تميل بي نحو منهج أو مدرسة اجتماعية - ثقافية في النقد الأدبي.. بل إنني في تلك الأحيان التي أحس فيها بضغط تلك المفاهيم أحاول الخروج من أسرها بإعطاء الأبعاد الجمالية شيئا من حقها، وإن لم يكن حقها كاملاً)[16] ، وما عبر عنه البازعي بالضغط والإحساس بالأسر إنما هو ناشئ عن الوقوع تحت هيمنة الصحراء باعتبارها أيديولوجيا تتصل بسؤال البحث عن الهوية وهو السؤال الذي تفرضه السياقات التي تحكمت في اختيار العنوان الذي يجئ ليهيمن على ما يمكن أن ينطوي تحته و ينتمي إليه وكذلك على ما قد يكون خارجاً عنه غير قابل للدخول فيه.

وإذا ما أعدنا النظر في عنواني الكتابين «وحي الصحراء، صفحة من الأدب العصري في الحجاز» و«ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصرة» فإن بإمكاننا أن نلمس مدى التشاكل بين العنوانين مما يمهّد لنا لاقتناص الاختلاف بينهما فالوحي الذي كان منسجما مع الحجاز و عمقه الديني، تحتلّ مكانه الثقافة التي هي أكثر ملاءمة مع المفهوم الإنساني والإرث التاريخي للجزيرة العربية. غير أن الأهم من ذلك هو

الانزياح الذي تم للحجاز لتأخذ موقعه الجزيرة العربية وهذا يعني أن الحجاز الذي كان يسعى إلى تبني ثقافة الصحراء باعتبارها ثقافة المرحلة الجديدة التي كان يدخل فيها أخلى مكانه للجزيرة العربية بكل ما يدخل في نطاقها لكي تتبنى هذه الثقافة، في وحي الصحراء يتحرك الحجاز بحثا عن مرجعية جديدة وفي ثقافة الصحراء تتحرك الصحراء لطرح مركزية جديدة للجزيرة العربية تنبع من القلب وتسعى إلى إعادة تشكيل الأطراف وإدخالها في سياقها، وبإمكاننا أن نرصد محاولات توسيع الإطار إذا ما وقفنا عند من أسند إليه الدكتور البازعي الفضل في وصول هذا المفهوم إليه وهو عبدالله نور الذي أكد على أننا (نحتاج في السعودية على وجه الخصوص إلى ثقافة الصحراء لأنها هي تراثنا الخصوصي الذي يجعلنا في دائرة الثقافة العربية العالمية)[17] ومن خلالها نلاحظ أن الانتقال تم من الحجاز إلى الجزيرة العربية عبر السعودية ومن هنا نجد أن توسيع الإطار يتم على مرحلتين الأولى في سعي أحد الأطراف إلى الانتماء إلى المركز والثانية في سعي المركز للتكرّس في كافة الأطراف.

وتكشف لنا عبارة عبد الله نور التي ضمّنها الدكتور البازعي مقدمة كتابه ثقافة الصحراء عن تحوّل آخر كذلك وهي الانتقال من الحديث عن الحاجة إلى ثقافة الصحراء إلى الحديث عن أدب تتحقق فيه هذه الثقافة باعتبارها هوية تحدد معالم الشخصية الإبداعية، مع أن الفاصل الزمني بين مقولة عبد الله

نور و محاضرة البازعي، التي كرّس فيها هذه الأطروحة، تبلغ العام و النصف[18].

إن هذه النقلة السريعة من الحديث عن الاحتياج إلى الحديث عن تحقيق هذا الاحتياج هي مظهر من مظاهر الوقوع تحت ضغط خطاب أيديولوجي يسعى إلى تكريس نفسه باعتباره حقيقة واقعة لم تترك لنا إلا أن نسعى إلى اكتشاف شواهدها وتقديم البراهين على تحقيقها، ومن هنا فإن ثقافة الصحراء لا يتم طرحها من خلال تحرير المفهوم الذي يتأسس على جدل علاقة الإنسان بالمكان وما يمكن أن يخضع له هذا الجدل من عوامل اجتماعية وتاريخية واقتصادية وإنما يتم طرحها انطلاقاً مما يمكن أن يحيل إليها من شواهد شعريّة أو ملامح سرديّة يمكن التقاطها من هذه القصيدة أو تلك القصة لكي تتم من خلالها البرهنة على قيام هذه الثقافة وتحقيقها لا باعتبارها عالماً من عوالم الإبداع وإنما باعتبارها الهويّة التي ينتمي إليها هذا الإبداع ويمكن ردّ نسبه إليها.

وكما يظهر الخطاب الأيديولوجي في مراوغته الإيهامية المتمثلة في الانتقال من الرغبة والتطلع إلى التحقق فإنه يظهر كذلك في الانتقال من الجزئي إلى الكلي وذلك ما يمكن أن نلمسه من خلال ما أشرنا إليه من محاولة فرض هيمنة ثقافة الوسط على الأطراف أو قلب الجزيرة العربية على الجزيرة العربية كلها، وكذلك في التقاط بعض الشواهد عند بعض الأدباء والكتاب ثم تعميمها بعد ذلك لتشكل (الإطار العام أو أحد الأطر الرئيسية

التي يمكننا من خلالها أن نقرأ الأدب في منطقة الجزيرة العربية)[19]. ومع أن الاحتراز الذي أبداه الباحث في إشارته إلى أن ثقافة الصحراء تشكل أحد الأطر الرئيسة وذلك تخفيفا من حدة الشمولية التي تبدو في اتخاذها الإطار العام إلا أن هذا التحفظ لم يمنع من أن يتمّ تبنّي ثقافة الصحراء كهويّة للأدب تشكل خصوصيته وتمنحه مشروعيته وتصبح ثقافة الصحراء هي جماع ملامح الهوية المحلية وليس أحد هذه الملامح[20]. وهذا هو ما أهلها لكي تصبح عنوانا للكتاب بعد أن كانت عنواناً لإحدى الدراسات فيه. وإذا كان الباحث قد أشار إلى أن (مفهوم ثقافة الصحراء الذي يحمله الكتاب عنواناً أستعير من الدراسة الثانية بين محتوياته)[21] إلا أن بإمكاننا أن نتحقق من أن هذه الاستعارة قد خضعت لسلطة الخطاب الأيديولوجي في انتقالها من الجزئي إلى الكلّي فثقافة الصحراء حين جاءت عنوانا للدراسة الثانية جاءت مرتبطة بالهويّة المحلية في بحث يندرج تحت إطار (المشروع النقدي المعاصر) الذي رأى الباحث أن هاجسه الأول هو (الكشف عن هوية أدبنا المحلي) ومن هنا عنت تلك الدراسة (بالأدب المحلي، أو السعودي الحديث، أو بدقة أكثر ما يسمّى أحيانا بأدب الشباب، أو أدب الحداثة)[22] ثقافة الصحراء هذه التي ترد هنا على هذا النحو من التحديد لا تلبث حينما تتم (استعارتها) عنوانا للكتاب أن تطوي تحتها أدب الجزيرة العربية المعاصر خارجة من الإطار الخاص إلى الإطار العام ومن دائرة أدب

الشباب أو الحداثة إلى دائرة الأدب المعاصر الذي يمكّن قلق المصطلح من إمكانية احتوائه على أدب الشباب وغير الشباب فتنطوي تحته الاتجاهات المختلفة و المذاهب المتعددة. إن الانتقال من (الشخصية المحلية) التي جاءت في عنوان الدراسة الثانية إلى (الجزيرة العربية) التي جاءت في عنوان الكتاب يعبّر عن رغبة كامنة في فرض هيمنة هذه الشخصية وتحويلها لتصبح هي الشخصية الممثلة للجزيرة العربية والمختصرة لها وهي المسألة التي ألمح إليها الدكتور سعيد علّوش في إشارته إلى ظاهرة إسقاط الجزئي على الكلّي عند تعرضّه لكتاب ثقافة الصحراء في دراسته التي تناول فيها أطروحة الثقافة الخليجية[23]، كما أن الانتقال من دائرة أدب الشباب أو الحداثة إلى دائرة الأدب المعاصر ينطوي على نفس المجازفة المرتكزة على إسقاط الجزئي على الكلّي و الرغبة في تعميمه كنموذج مهيمن. إن الخطاب الأيديولوجي عندئذ يطرح ثقافة الصحراء كإطار طارد وحاجب لغيره من الأطر، إنه على هذا النحو يتحوّل إلى خطاب إقصاء لسياقات أخرى يمكن لها أن تولّد أطرها كثقافة البحر أو ثقافة المدينة وهي الثقافات التي يمكن لوهم الشمولية أن يوقع في حبائلها من يؤمن بها ثم لا يجد كبير عناء أن يقيم عليها الشواهد من هذه النصوص أو تلك، كما أنه لن يجد كبير عناء إن أراد أن يمنح هذا الخطاب خصوصيته القادرة على بلورة هويّة محدّدة أن يجد في بحار الجزيرة أو مدنها ما يمايزها عن بقية

بحار الأرض ومدن العالم، ولعل التراث العربي على امتداد ما يقارب الألف والخمسمائة عام لن يكون بخيلاً في مدهْ بما يمكن أن يستند إليه من بُعد تاريخي للهوية المتوخّاة.

ومع ذلك كلّه فإن علينا أن نعترف أن أي هويّة أخرى قد يغرى بها أي باحثٍ لا يمكن لها أن تنهض بالدور الذي تنهض به الصحراء حينما يتمّ اتخاذها هويّة لا للشعر فحسب وإنما للذات نفسها، ذلك أن الصحراء من شأنها أن تكون علامة على التراجع إلى الداخل، أو على نحو أدق الانغلاق في الداخل ، فالصحراء ليست كالبحر الذي من شأنه أن يخلق آصرة تربط بين الموانيء الساكنة عليه مهما تناثرت بينها الأبعاد، كما أن الصحراء ليست كالمدينة حيث يتوافد الغرباء وينفتح الإطار على تعدّد الهويّات وتكاثر الانتماءات، الهويّة النابعة من الصحراء هويّة مستغرقة في بداوتها، مستغرقة في نقائها وأصالتها، إنها هويّة لا تشتبه بغيرها، إنها ليست هويّة اختلاط أو أخلاط، هويّة تتلاءم مع إرادة تأكيد النقاء العرقي والنقاء الثقافي، إن ثقافة الصحراء عندئذ تطرح باعتبارها المعادل الموضوعي للثقافة المعاصرة بكل ما تتسم به المعاصرة من انفتاح على الآخر واستفادة من إنجازاته على نحو رأى فيه الكثيرون تهديداً للهويّة أو خروجاً عليها وإعلاناً للتمرد والعصيان على ثوابتها ولذلك تجئ الصحراء لكي تضمّد جراح هذه الهويّة، لكي تكون هي البرهان على التمسك بها والاعتزاز بالانتماء إليها والحفاظ على قيمها.

إن مشكلة الأدب العصري في وحي الصحراء والأدب المعاصر في ثقافة الصحراء هي ما يتضمناه من انفتاح على الآخر و تأثر به وخضوع للشروط التي خضع لها و هي أمور تشكل تهديداً للخصوصية التي يراد الحفاظ عليها بل و إعلان براءتها، لذلك حاولت هذه الخصوصية أن تتمترس خلف الصحراء، أن تقيمها حاجزاً بينها وبين الآخر الذي لا يعرفها ولا يألفها، تصبح الصحراء درعاً واقياً، متاهة لا ينجو من يحاول عبورها إلينا ولا يسلم منا من يحاول عبورهم، الصحراء إعلان للعودة إلى الماضي تاريخياً جغرافياً فيما المعاصرة ذهاباً إلى المستقبل جغرافياً وتاريخاً، الصحراء إعلان عن ثبات التاريخ واستقرار الهوية والمعاصرة إعلان للحركة خارج المكان والدخول في صيرورة التاريخ، إن الصحراء تنهض كجواب لسؤال تطرحه تحديات التجديد، ومن هنا جاء حديث البازعي عن أن التحدّي الذي يواجه الشعر في بلادنا يتمثل على مستويين أولهما إشكالية العلاقة القائمة بين ذلك الشعر وحركة الشعر العربي المعاصر، وثانيهما البحث الحثيث والحتمي لذلك الشعر عن خصوصيتها الإبداعية والثقافية النابعة من طبيعة التكوين البيئي والحضاري لهذه المنطقة. ومن هنا جاءت ثقافة الصحراء لتكون هي الهويّة المقابلة للانتماء القومي وهي هويّة تُوخِّي منها أن تكون قادرة على الحفاظ على الشخصية المستقلة في مواجهة «حرق المراحل التاريخية التي مرّ بها الشعر العربي في نهضة المعاصرة وذلك

لاختصار الطريق وتحقيق القصيدة الحديثة التي نمت و اشتد عودها على أراضٍ عربية أخرى»[24].

لقد كانت الكتابة وفق ما انتهت إليه القصيدة على «أراضٍ عربية أخرى» هو ما حققته القصيدة الحديثة من إنجاز لها ولكنه في الوقت نفسه ظلّ هو مصدر التشكيك في انتمائها وعلّة الهجمة الشرسة التي بدأت تحيط بها و«التحفظات والهجمات التي واجهتها ولا تزال تواجهها على الساحة المحلية»[25] ومن هنا كان مشروع البازعي في تكريس ثقافة الصحراء كمعلّم للهويّة المحلية، على مستوى المملكة ثم على مستوى الجزيرة العربية، هو مشروع البحث عن مشروعية لأدب الشباب أو أدب الحداثة، يقول البازعي (.. أدب الشباب أو أدب الحداثة وهو أدب تبين لي من معايشته زمناً أنه يحمل سمات عامة تجمع بعض نتاجه في الشعر والقصة القصيرة، سمات تمنح ذلك النتاج تميّزاً هو في ظني جزء من خصوصيّة أدبنا المحلّي عموماً ورافد من روافد المشروعيّة التي نستند إليها حين نقول إننا نملك أدباً عربياً محلياً متميزاً بانتمائه إلى ظروف بيئته الخاصة وهي بيئة الجزيرة العربية)[26].

إن الحديث عن مشروعية يستند إليها التجديد، أو أدب الشباب أو على نحو أدق أدب الحداثة، إنما تستدعيه تلك المحاولات العنيفة التي استهدفت نزع المشروعية عن هذا الأدب وذلك باتهامه أنه أدب قد قطع صلته بقيم البيئة التي نشأ فيها

فجاء امتداداً لأدب الغرب ومن تبعهم من العرب، ولذلك جاء الحديث هنا عن المشروعية انطلاقاً من إقامة الأدلة والبراهين على تميز هذا الأدب عن إطاره العام المتمثل في الأدب العربي بتأكيد انتمائه إلى ظروف بيئته الخاصة أي بيئة الجزيرة العربية[27].

وقد سعى البازعي في مقدمة كتابه إلى الربط بين دراستين تضمنهما الكتاب إحداهما حول ثقافة الصحراء كإطار عام للهوية المحلية والأخرى حول الثقافة الشفهية أو الشفوية التي لاتزال تسم ثقافة المنطقة، مستنتجاً أن ظاهرة الحداثة الشعرية في شعر منطقة الخليج والجزيرة العربية تتداخل تداخلاً عضوياً مع هذه الطبيعة الشفوية بشكل عام، وأن الوعي بشفوية الثقافة أساسٌ لإدراك الكثير من التشكلات الأدبية على اختلافها، وبنى على ذلك نتيجة مفادها أن «ثقافة الصحراء مثلما أنها نتيجة التفاعل مع الظروف الجغرافية هي أيضاً ناتج التلاقح بين نمطي الشفوية الكتابية ومنطقة التجلّي الرئيسة لذلك الناتج هو الأدب الحديث أو أدب الحداثة»[28]. ومن شأن وضع ثقافة الصحراء في هذا الإطار أن يمنح هذه الثقافة قدرتها على الحضور فيما يمكن أن يشكل نقيضاً لها فإذا كان شرطها الجغرافي والتاريخي يجعل منها ثقافة شفوية فإن تجليها في أدب الحداثة وهو ظاهرة كتابية - و هذا ما أكده البازعي[29] - يجعلها قادرة على إعادة تشكيل مفهومها من ناحية و تشكيل هوية الذين ينتمون إلى المنطقة التي أُتخذت محوراً لها، ويمكنها من إعادة إنتاج نفسها

ثانية حين يتم تكريس مفهومها كناتج لهذا التداخل العضوي بين الشفوي والمكتوب وفق آلية لاتزال تعتمد إسقاط الجزء على الكل ذلك أن هذه الشفوية لا تنتمي إلى الصحراء فحسب وإنما هي شفوية تتعدد بتعدد البيئات المختلفة التي تكون الجزيرة العربية والتي لا يمكن اختصارها في الصحراء. غير أن الأهم من ذلك هو ما نلاحظه من تحول في مفهوم ثقافة الصحراء بين ما طرحه عبدالله نور حينما تحدث عنها باعتبارها «تراثنا الخصوصي» الذي نحتاج إليه وما بلوره البازعي من مفهوم لها حينما جعلها ناتج التلاقح بين الشفوي والمكتوب، وهو تلاقح ينتج عن «انعكاس تلك البيئة الحتمي في شكل الأدب و مضمونه»[30] وإذا كان هذا التلاقح بين الشفوي والمكتوب والمشكل لثقافة الصحراء يبدو لنا في الدراسة التي اتخذت عنوان «ثقافة الصحراء ملامح الهويّة المحلية» هو المانح لهذا الأدب تميزه وخصوصيته ويشكل رافداً من روافد شرعيته فإن هذا التلاقح نفسه يتبدّى لنا على غير هذا الوجه في الدراسة التي عقدها البازعي لمفهوم الحداثة في الشعر الخليجي المعاصر حيث تظهر لنا الشفوية الثقافية من أسباب بعد (المنطقة) (عن أن تمارس دوراً فاعلاً في تسيير حركة الإبداع العربي الحديث)[31] فالمنطقة التي كانت «في قبضة ثقافة شفوية لا تكاد تنفلت إلا عن أفراد قلائل نسبياً يتواصلون مع العالم الخارجي تثقيفا وإبداعاً» تشكل لها هذه الثقافة الشفوية بما تفرضه من طبيعة «حفظية تلقينية»

عاملاً من عوامل العجز عن مواكبة المنجز العربي المعاصر وما يعتمده من ثقافة كتابية حيث «لاتزال بيئتنا الثقافية تحتدم بالجدل حول مشروعية قصيدة التفعيلة عكس للمتواتر و المألوف والقابل للحفظ في الوقت التي استطاعت فيه بيئات ثقافية عربية أخرى أن تتجاوز ذلك الجدل بمراحل»[32] ولما كان المبدع رهين ظروفه الحضارية كما يقول البازعي، والشاعر الخليجي ملزم بتلمس مساراته الإبداعية من خلال التحديات القائمة حوله وأهمها مقدرته على التوصيل وجد الشاعر نفسه مرغماً على تقديم التنازلات أو التكيف بتعبير آخر لكي يتمكن من التواصل مع جمهور ويقع تحت سيطرة الثقافة الشفوية التي تعتمد الحفظ والتلقين ويفتقر إلى الثقافة الكتابية التي هي الأساس في التجربة الحداثية[33] و بهذا تظهر لنا الشفوية كعامل إعاقة إذ تنتهي آليات الثقافة فيها من تكرار وإلفه إلى ضدّ ما تتوخاه التجربة الحداثية من جدّة واختلاف.

ولما كان من شأن هذه النتيجة المؤسسة على اقتناص علاقة التوتر بين الشفاهية والكتابية أن تربك قاعدة التأسيس لثقافة الصحراء قام البازعي في مقدمة كتابه بتحوير العلاقة وتحويلها من علاقة تنازل أو تكيف كما ظهرت آنفاً إلى محاولة «الأدب الحديث - كتكوين كتابي في المقام الأول - أن يؤصل نفسه فيها»[34] أي في الشفوية الثقافية.. و بهذا تتحول الشفوية الثقافية من عامل إعاقة أو عامل ضغط يوجب تقديم التنازلات

إلى كونها عامل تأصيل تسعى التجربة الإبداعية إلى تجذير نفسها فيها في سعيها للبحث عن هويّة أو خصوصية ويتم بذلك إعادة تركيب الذات من ذات ممزّقة بين مستقبل قائم على الثقافة الكتابية وماضٍ واقع تحت سلطة ثقافة شفوية إلى ذات تبني مستقبلها المكتوب على ماضيها الشفوي، وإذا كان مستقبلها المكتوب يمثل تواصلها مع العالم من حولها فإن ماضيها الشفوي هو أصالتها التي ينبغي عليها أن تكسب من خلالها هويتها وخصوصيتها والتي يتمّ اختصارها في ثقافة الصحراء.

* * *

وأخيراً...

فإنه ليس بوسع هذه الورقة أن تنكر أن للصحراء ثقافتها غير إنها تسعى إلى كشف الخطاب الكامن وراء ثقافة الصحراء حينما تطرح باعتبارها محدّداً للهويّة سواء توقفت هذه الهوية عند حدود الظاهرة الإبداعية أم امتدت لتشمل الذات المبدعة وذلك لما يصدر عنه هذا الخطاب من نزعة لفرض هيمنة المركز على الأطراف وكذلك من رغبة في إقصاء ثقافات أخرى لا تندرج تحت قائمة ثقافة الصحراء، وأخيراً لما يولّده هذا الخطاب من نظرة نستالجية استعلائية تختصر العلاقة بالصحراء في نشيد للفخر يتم التنويع على مقاماته وهو ما يفضي إلى وأد ثقافة الصحراء نفسها باعتبارها جدلاً ممتداً في التاريخ بين الإنسان وما يعرض له من أحوال، والمكان ويطرأ عليه من ظروف.

وليس بوسع الورقة كذلك، أن تنكر حضور الصحراء في النص الإبداعي عامة غير أنها تنظر إلى هذا الحضور للصحراء باعتبارها عنصراً من عناصر الكون الشعري المحتدم في جنبات النص، دون أن تحاول تكريسها باعتبارها دالاً على هوية كائنة أو هويّة ينبغي لها أن تكون وإذا كانت هذه الورقة تؤمن أن القصيدة في الخليج مسكونة بهاجس العطش والهجير متلهفة لقطرة ماء ومتشوقة لنسمة ريح، فإنها تؤمن في الوقت نفسه أن نصيب القصيدة في الخليج من ذلك هو نصيب القصيدة العربية منذ أن بكى امرؤ القيس على أطلال عنيزة حتى بكى أمل دنقل بين يدي زرقاء اليمامة وشكا كلاهما الوجد والحزن والضياع، والصحراء التي أعلن جارالله الحميد انتماءه لقيظها[35] وغرس محمد الثبيتي هاجس أغنيته فيها[36] وجاء رجل سيف الرحبي من ربعها الخالي[37] هي الصحراء التي هتف لواحتها أمين نخلة[38] بلغ عواء ذئابها أذني محمد عبدالحي[39] وصار دم محمد الأشعري المتراقص خارج جسده نخيلاً وواحةً فيها[40] وتعلق بآدابها إيليا أبو ماضي وهو يخطر بين مدن المهجر فأنشد[41]:

خذوا الخلق الرفيع من الصحاري فإن النفس يفسدها الزحام
وكم فقدت جلالتها قصورٌ ولم تفقد مروءتها الخيامُ

الهوامش

1) الكتاب المشار إليه هو «وحي الصحراء: صفحة من الأدب العصري في الحجاز» كما يرد لاحقاً، وقد قام بجمعه كل من محمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله عمر بلخير وصدرت طبعته الأولى سنة 1355 من الهجرة و احتوى على عدد من القصائد والمقالات والأبحاث لكل من أحمد إبراهيم الغزاوي وأحمد السباعي وأحمد العربي وأمين عقيل وأحمد قنديل وحسين سراج وحسين سرحان وعبد الوهاب آشي وعبدالقدوس الأنصاري عبدالحق نقشبندي وعبدالله عمر بلخير وعلي حافظ وعمر صيرفي وعزيز ضياء وعبدالسلام عمر وعمر حرب وعبد الحميد عنبر ومحمد بن سرور الصبان ومحمد سعيد العامودي ومحمد حسن فقي ومحمد حسن كتبي، إضافة إلى دراسة كتبها محمد سعيد عبدالمقصود خوجة تحت عنوان «الأدب الحجازي والتاريخ» مهّدت لما جاء بعدها من المقالات والأبحاث والقصائد.

2) يقول جامعا الكتاب في الكلمة التي صدرها به: يجد المتتبع للنهضات الأدبية في الأقطار العربية صعوبة وشدة عناء عندما يحاول الكلام عن الحركة الأدبية في الحجاز يوجه البحث والتنقيب إلى إضاعة الوقت للحصول على مستند أو مرشد يستطيع بالنظر فيه لمس بوادر هذه النهضة الفنية، للحكم عليها وإعطاء صورة صادقة عنها للناطقين بالضاد وهواة الأدب العربي، فيحاول أن يجد لها أثراً في كتاب مؤلف أو صحيفة سيارة فلا يظفر بشيء اللهم إلا نفثات مبددة في بعض الصحف و كتيبات غير صالحة لأن يحكم بها على نهضة أدبية في شعب فتي: 19 (وحي الصحراء) .

3) أحال إليها محمد سعيد عبدالمقصود في دراسته الأدب الحجازي والتاريخ (وحي الصحراء: 49.

4) طه حسين: الحياة الأدبية في جزيرة العرب: 47.

5) المرجع نفسه 45.

6) المرجع نفسه . 26

7) وحي الصحراء 128.

8) محمد عبد الله العوين: المقالة في الأدب السعودي الحديث 166/1.

9) من مقال حسين خزندار: وحي الصحراء 184.

10) عبد القدوس الأنصاري: التوأمان (د).

11) تحدث محمد حسن عواد عن هذه الحملة التي واجهها عند إصداره خواطر مصرحة فقال «كان لكتابي الأول (خواطر مصرحة) صدى كبير تمثل بغضب عام من الطبقات الحجازية

بالذات.. فكتبوا عريضة مطولة رفعوها لمقام جلالة المغفور له الملك عبدالعزيز رحمه الله.. يطلبون فيها أشياء غريبة كإعدامي أو سجني لمدة طويلة من الزمن.. أو نفي من المملكة نهائيا و أشياء أخرى غريبة.. كل ذلك بحجة أنني تطاولت عليهم و قللت من قيمتهم بنقد أفكارهم و طرائق تعليمهم وأنا مازلت شاباً صغيراً حيث لم يتجاوز عمري آنذاك الثامنة عشرة»، عبد الحميد مشخص، محمد سعيد الباعشن: دراسات فكرية، العواد: أبعاد وملامح ص 24.

12) عبد الله عبد الجبار: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية 231.

13) وحي الصحراء: 22.

14) صدر كتاب ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة المعاصر عام 1412-1961.

15) سعد البازعي: ثقافة الصحراء 9.

16) المرجع نفسه ص 11.

17) المرجع نفسه ص 13.

18) جاءت عبارة عبد الله نور المشار إليها آنفاً في مقال له نشر في مجلة اليمامة 20 محرم 1405 وألقى الدكتور البازعي محاضرته التي حملت عنوان «ثقافة الصحراء: ملامح الهوية المحلية بكلية العلوم، جامعة الملك سعود في 23 جماد الآخر 1406.

19) سعد البازعي: ثقافة الصحراء 12.

20) جاءت الدراسة الثانية في كتاب البازعي ثقافة الصحراء تحت عنوان «ثقافة الصحراء: ملامح الهوية المحلية».

21) البازعي: ثقافة الصحراء 10.

22) المصدر نفسه 32.

23) سعيد علوش: أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر 37.

24) سعد البازعي ثقافة الصحراء ص 174.

25) المصدر نفسه 18.

26) المصدر نفسه 32.

27) لن أن نستشهد هنا بما جاء في مقدمة فصل (بعض رموز الحداثة العربية وارتباط الحداثة المحلية بهم) من كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام) لعوض القرني حيث يقول (إن الولاء والبراء من أهم المؤشرات على اتجاه الشخص وأن الأفكار والأقوال تبقى مجرد نظريات حتى يصدقها أو يكذبها الواقع العملي، ونحن في هذا البحث سنرى من هم الرموز والقدوة

والأسوة لدى الحداثيين، ونحاول أن نذكر بعض جوانب اهتمام الحداثيين لدينا بتلك الرموز ونشير إلى التوجهات الفكرية لتلك الأمور لنرى إلى أين يريد أهل الحداثة أن يجروا بسفينة هذه البلاد) ص 85 ومع أن الكتاب قد صدر عام 1408-1988 أي بعد إلقاء الدكتور البازعي لمحاضرته إلا أن ما جاء فيه هو بلورة للطروحات التي كانت تواجه بها الصحافة في الصحف وفي المنشورات وأشرطة الكاسيت وخطب المساجد منذ منتصف الثمانينات.

28) ثقافة الصحراء 10.

29) المصدر نفسه 145.

30) المصدر نفسه 12.

31) المصدر نفسه 145.

32) المصدر نفسه 146.

33) المصدر نفسه 145-148.

34) المصدر نفسه 32.

35) المصدر نفسه 10.

36) من قصيدة للخليج ألوانه الأخرى يا زياد. مجلة اليمامة 27 جماد الثانية 1401.

37) محمد الثبيتي: تهجيت حلماً تهجيت و هماً: 101.

38) إشارة إلى ديوان رجلٌ من الربع الخالي لسيف الرحبي.

39) يقول أمين نحلة:

يا واحة الصحراء كل خميلة — إلاك في عيني قفرٌ مجدب

خلع اخضرارك آيتين على فمي — فتصفحي الانجيل هل هو مخصب

استغفر الانجيل، إن قصيدتي — عربية كالشمس وهو معرّبُ

دفتر غزل: 94.

40) يقول محمد عبد الحي:

أدعوة إلى السفر؟

أم عودة إلى الظلام الأرض و الشجر؟

أم صوت بشري غامض يرجف كالسحلية الخضراء تحت خشبات الباب يبعثه من آخر الضمير مرّة عواء آخر الذئاب

في طرف الصحراء ...

العودة إلى سنار: 33.

41) يقول محمد الأشعرى:

عبثاً نرسم صورة لخروج روحك من مداها

هل تفيد بلاغة التشبيه

أن يصير لكل قتلٍ أجنحة

ويصير كل دم تراقص خارج الجسد المصادر

واحةً و نخيل صحراء

وعشباً طائراً أو محبرة.

سيرة المطر: 31.

42) إيليا أبو ماضي: الخمائل.

* * *

النقد الغربي والنقد العربي

محمد ولد بوعليبة

مقدمة

□ النقد الغربي والنقد العربي «نصوص متقاطعة - دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص: خالدة سعيد ويمنى العيد»، تنشرها - علامات - منجمة،. وتبدأ بمقدمة الدكتور - صبري حافظ -. والكتاب من تأليف الدكتور: محمد ولد بو عليبة.

«1»

قليلة هي الأعمال العربية التي تأتينا من بلاد المغافرة أو موريتانيا الشقيقة بل نادرة، وندرتها تلك توجب علينا الاحتفال بهذا الكتاب النقدي الجديد للدكتور محمد ولد بوعليبة (النقد الغربي والنقد العربي: نصوص متقاطعة). لأنه كتاب جديد وجاد بحق بكل معاني الجدة والجدية، جديد في موضوعه الشيق وفي منهجه النقدي المتميز معا، وجاد في تعامله مع مادته بصرامة منهجية ودقة موضوعية تستحق الاهتمام، وبصيرة نقدية تحتاج إلى التوقف حيالها بإعجاب، وإذا كانت النصوص الأدبية العربية التي قرأتها من موريتانيا قليلة، فإن هذا هو أول نص نقدي أقرأه منها، وللنصوص الأولى عادة حظها من التميز ومن التوقع البكر الذي لم تصغ نصوص أخرى شروطه ولم تحدد له مساراته. وبكارة هذا التوقع هي المسؤولة عن مفاجأتي الأولى بهذا النص، فلم تتح لي قراءة أي نص نقدي من موريتانيا من قبل حتى أستطيع أن أقيس هذا النص عليه، وأن أقارنه به، وأستخرج من المقارنة

نتائج عن مدى تقدم الخطاب النقدي في موريتانيا أو مدى تراجعه عما سبق أن قرأت منه، والجهل بشريحة من شرائح الثقافة العربية من متابع حريص على معرفة مختلف تجلياتها الإبداعية والنقدية في المشرق والمغرب على السواء يشعرني بالتقصير، ويزيد من عبء إحساسي بالتقصير لعدم معرفتي بالنقد الأدبي في موريتانيا قبل هذا الكتاب سعة معرفة الدكتور محمد ولد بوعليبة بالنقد الأدبي في المشرق، وتكريس دراسته الشيقة تلك لتناول بعض جوانبه.

وسعة المعرفة هذه هي أولى مفاجآت هذا النص النقدي الشيق، فإنك تتوقع أن يكون أول نص نقدي تقرأه من بلد عربي لم تترسخ في الذاكرة الثقافية العربية إنجازاته بعد نص تقليدي محافظ، بمعنى أنه ينطلق من مصادرات الخطوات الأولى وتهيباتها، وتدفعه هواجس تحسس الطريق إلى الاستسلام للطرق المطروقة، والمسارات المألوفة، وتجنب الخوض في المناطق البكر التي لم يسمع فيها وقع لقدم نقدية من قبل. لكن هذا الكتاب الجديد يتنكب طريق البدايات التقليدية، ويغامر بدراسته الشيقة في أفق جديد يستفيد فيه الباحث من دراسته في فرنسا كل الاستفادة، ليفتح لنفسه، وللنقد العربي في موريتانيا الشقيقة فيما آمل، طريقا جديداً ومساقاً متميزاً، ينطلق بالدراسة النقدية، وهذه هي ثاني مفاجآت هذا النص النقدي الجميلة، من مصادرة أساسية مفادها وحدة الخطاب النقدي العربي، ووحدة الثقافة العربية التي انجبته بالتالي، وهي مصادرة مهمة عادة ما تغيب

عن كثير من الإجتهادات العربية فتقع في وهاد التكرار بينما تشقشق بالريادة والتجديد، وقد حتمت عليه عملية الانطلاق من هذه المصادرة المبدئية ضرورة تأسيس دراسته فوق آخر إنجازاته المشرقية منها والمغربية على السواء، لأن الدكتور ولد بوعليبة لا يبدأ من حيث بدأ النقد الأدبي العربي الحديث في المشرق أو المغرب، وإنما من حيث انتهت استقصاءات أبرز أعلامه في النظرية أو التطبيق على حد سواء، وكأن غايته في اعتقادي هي أن يضيف جديدا إلى هذا النقد، لا أن يكرر ما سبق أن حققه غيره من النقاد في سائر أرجاء الوطن العربي.

أما ثالث مفاجآت هذا النص النقدي المدهشة فهي صرامته المنهجية، ولا غرو فهو أطروحة كاتبها التي نال عنها درجة الدكتوراه من فرنسا ذات التقاليد العلمية العريقة من ناحية، وأطول الثقافات باعاً في مجال الإسهام في ثورة النقد الأدبي الحديثة من ناحية أخرى، وهي الثقافة التي لها كذلك الباع الأطول في التأثير على النقد الأدبي العربي منذ عاد طه حسين من فرنسا في العشرينات بمنهجه الشكي الديكارتي فكتب دراسته المؤسسة والمغيرة معا (في الشعر الجاهلي)، وحتى عودة محمد ولد بوعليبة منها أيضا بهذه الدراسة المنهجية الشيقة إلى موريتانيا الشقيقة، والتي آمل أن تكون هي الأخرى فاتحة مرحلة جديدة في النقد هناك، فهي دراسة جادة في الأدب المقارن بالمعنى العلمي الدقيق لهذا المصطلح، وما أقل الدراسات العربية المنهجية في هذا المجال، تتخذ النقد الأدبي مجال تطبيقاتها الدقيقة،

فتضيئ بذلك جانباً مهماً من جوانب الخطاب النقدي العربي، وتخضع في منهجها النقدي للمفهوم الفرنسي للأدب المقارن والذي يجعل تتبع المصادر والمؤثرات بين أدب وآخر مجال دراسته الأساسي، ولا تكتفي هذه الدراسة بتتبع المؤثرات والتعرف على ما انتابها لدى من تأثر بها من تحولات، وإنما تلجأ كذلك إلى المقارنة بالمعنى الدقيق للكلمة، حيث تقارن بين ما جرى للأفكار بعد تحولاتها في الثقافة التي وفدت إليها، وما حدث لنفس تلك الأفكار في ثقافتها الأم من ناحية، وتقارن أيضاً بين مدى استيعاب كل ناقدة من ناقدتي الدراسة الأساسيتين للمؤثرات التي تعرضتا لها من ناحية أخرى.

وتسعى هذه الدراسة كما يقول عنوانها إلى المقارنة بين النقد في الغرب والنقد العربي، وقد هدته معرفته الواسعة بخريطة النقد الأدبي العربي إلى اختيار ناقدتين بارزتين من المشرق العربي لمعرفة مدى منهجية دراساتهما النقدية، وطبيعة المؤثرات الغربية المختلفة على هذه المنهجية هما خالدة سعيد ويمنى العيد، وقد كان اختيار ناقدتين مرموقتين من ملامح ريادة هذه الدراسة كذلك لأنها فيما أعلم أول دراسة من هذا الطراز عن النقد عند المرأة العربية، في وقت حظيت فيه مختلف إبداعات المرأة بالاهتمام دون إبداعها النقدي الذي أصبح لها فيه باع طويل تؤكده بالإضافة إلى الناقدتين موضوع الدراسة أعمال لطيفة الزيات وسيزا قاسم وفريال غزول وأمينة رشيد وفدوى ملطي واعتدال عثمان وسامية محرز وهدى الصدة وغيرهن، وكان اختيار

الناقدتين مؤفقاً كذلك، فأولاهما من سورية، وإن استقر بها المقام في بيروت بعد زواجها من الشاعر السوري على أحمد سعيد المسمى بـ «أدونيس»، ثم رحلت بعد ذلك إلى باريس وأقامت بها، وثانيتهما من لبنان الذي كان له باع طويل في مجال الدراسات النقدية منذ بدايات النهضة العربية، وقد درست الناقدتان في فرنسا وحصلت كل منهما على شهادة الدكتوراه منها - ولا أظن أنها دكتوراه الدولة، وإنما دكتوراه الحلقة الثالثة كما كانت تسمى في ذلك الوقت، إذ حصلت أولاهما عليها من المدرسة العليا للدراسات التطبيقية عام 1973، بينما حصلت يمنى العيد عليها من جامعة السوربون عام 1977، فنحن هنا بإزاء ناقدتين عربيتين درستا في الجامعات الفرنسية، ولكنهما اختلفتا اختلافاً جوهرياً من حيث المنهج والمسار. كلتاهما قد بدأت في ممارسة النقد قبل ذهابها إلى فرنسا للدراسة، وواصلت العمل به بعد الدراسة، ومن هنا فإن هناك عدداً من الثوابت وعدداً آخر من المتغيرات يجعل المقارنة بين الناقدتين واجبة ومفيدة، وهذا يتيح للباحث التعرف على أفكار كل منهما وتوجهاتها النقدية قبل الدراسة في فرنسا. وبعدها، من خلال المقارنة بين المرحلتين ورصد مسارات تحول كل منهما، ومدى هضمها لما درسته، أو لما اختارت أن تتبناه مما درسته، في دراساتها اللاحقة.

نحن إذن بإزاء دراسة تتوفر لها كل المحددات المعيارية والمنهجية للأدب المقارن تكشف عن سعة مدارك الباحث المعرفية، وتحاول أن تشق لنفسها طريقا جديدا في البحث العلمي، لذلك

يبدأ الباحث دراسته بفصل أول عن النقد الجديد في الغرب، وهو يقصد بالتحديد في فرنسا، بل إنه يقصد تياراً محدداً من تيارات النقد الأدبي الفرنسي، ذلك لأننا «لا نستطيع أن نعتبر هذا الفصل الأول بحق نبذة عن النقد الجديد في الغرب» كما يقول عنوانه، لأن ما انتاب النقد الأدبي في القرن العشرين ليس أقل من ثورة معرفية كاسحة وغير مسبوقة، ولا يمكن استيعابها في نبذة من هذا النوع، لأن ما أضافه هذا القرن إلى النقد الأدبي يعادل ما أنجزه النقد الأدبي منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر مع استقصا ءات سانت بيف وهيبوليت تين الفرنسية، إن لم يفقه، فقد بدأ هذا القرن بمغامرة الشكليين الروس الشيقة، وما نجم عنها من استقصاء فيكتور شكلوفسكي، وفلاديمير بروب اللامعة، وهي استقصا ءات أسست دراسة الأدب على أسس أدبية خالصة، بعد ما كان كل من الدراسات النقدية وعمليات التحقيب الأدبية تعتمد على منجزات العلوم الأخرى، سواء منها الطبيعية أو الاجتماعية، واهتمت بمعرفة ما يجعل نصاً من النصوص أدبيا بينما لا يستحق نص آخر هذه الصفة، أي بما دعوه بأدبية الأدب، وأسست هذه الأدبية على قاعدة من التحليل الهيكلي واللغوي للأدب، وليس على قواعد مستقاة من علم النفس أو الاجتماع أو غيرهما.

لكن أبرز إنجازات هذه المرحلة النقدية الباكرة من القرن العشرين قاطبة هي أعمال الناقد الكبير ميخائيل باختين (1895-1975)، والتي تشكل وحدها ثورة نقدية عارمة، فقد

أسس باختين إنجازه النقدي على قاعدة صلبة من نظرية اللغة أولاً في كتابه المهم (الماركسية وفلسفة اللغة)، ثم دخل بعده في حوار نقدي خلاق مع أفكار الشكليين الروس ورؤاهم، ودحض الكثير من أفكارهم الأساسية، مؤسساً من خلال هذا النقد تصوراً جديداً للغة يختلف كثيراً عن تصور الشكليين، وعن تصور البنيويين فيما بعد، لأنه تصور لا يفصل اللغة عن سياقها ولا عن الخطاب الذي تنتجه، وهذا التصور الحواري للغة والذي بلوره باختين في دراسته المهمة (شعرية ديستويفسكي) يعتمد على ازدواجية الصوت وحوارية الكلمة. وهو التصور الذي دخل به إلى ساحة الرواية فغير نقدها إلى الأبد، فلا يمكن اليوم لأي نقد للرواية يستحق هذا المصطلح أن يتعامل مع النص الروائي دون الوعي بحواريته التي صاغها باختين في دراساته اللامعة عن (الرواية والملحمة) وعن (الخيال الحواري)، فقد غيرت هذه الدراسات تصور النقد للرواية، ودخلت بها إلى مرحلة من النضج والعمق غير مسبوقتين.

ثم امتدت تأثيرات هذه المغامرة الروسية الكبيرة بفرعها الشكلي لا البختيني إلى براغ ومدرستها المرموقة التي برز منها يان موكاروفسكي (1891-1975) ورومان باكوبسون (1896-1982)، فطور موكاروفسكي الأساس الإشاري المزدوج للتعامل مع المنتج الثقافي كعلامة أو بالأحرى بنية متشابكة من العلامات، لها استقلالها النسبي وفعالياتها داخل العمل الفني من ناحية، ولكنها تتعرض أثناء عمليات التوصيل والتأويل

لعدد من التحويرات المهمة التي لا يمكن التغاضي عنها في التعامل مع العمل الفني، واستطاع موكاروفيسكي بذلك الأساس الإشاري المكثف تطوير نقد المسرح والعلامة المسرحية بطريقة بدأ بها العرض المسرحي يحتل مكانة مرموقة في نقد المسرح بعدما كان هذا النقد قاصرا في الماضي على النص المسرحي وحده، كما طور من خلال هذا النقد جماليات جديدة للمسرح لايزال تأثيرها فاعلا في نقد المسرح حتى اليوم، أما ياكوبسون فقد أصبح ابرز أعلام مدرستي الشكليين الروس وبراغ في الغرب بسبب دراساته اللغوية، واستقصاءاته المهمة عن عمل اللغة وآليات عملية التوصيل من ناحية، وتطبيق هذا كله على نقد الشعر من ناحية أخرى، بصورة أصبح معها أحد مؤسسي المقترب البنيوي في نقد الشعر فيما بعد.

وترافق هذا كله مع إنجازات تشارلز بيرس (1839-1914) الأمريكي وفرديناند دي سوسور (1857-1913) السويسري، ولوي هيلمسليف (1899-1965) النرويجي اللغة، وما ترتب عليها من مناهج نقدية وإضاءات لامعة لكيفية عمل اللغة في النص الأدبي، وهي إنجازات تحتاج إلى وقفة إزاءها لأنها غيرت النقد الأدبي، ونتج عنها عدد من المقتربات المهمة من البنيوية وحتى التفكيكية، وقد ترافقت هذه الاجتهادات الثلاثة بمعزل عن بعضها البعض برغم اقتراب نتائجها من بعضها البعض، فقد غير هؤلاء اللغويون الثلاثة طبيعة دراسة اللغة، فتغير مع ذلك فهمنا لها، ولدورها في عملية التوصيل والفهم، إذ يعد بيرس المؤسس

الأول لعلم الإشاريات أو دراسة العلامات، وواضع حجر الأساس للبنية الثلاثية للعلامة (إشارة، مشار إليه، دلالة)، وهو الأمر الذي سيتوصل إليه السويسري دي سيسور بعد ذلك بسنوات دون معرفة بإنجازات بيرس الأمريكي، لأنه بدأ دراسته للغة بهذا الجانب الإشاري فيها، وتنبأ عام 1867 بتأثير الإشارية المحتمل على دراسة الآداب والفنون والقانون، وهي كلها مجالات سرعان ما استفادت منها فيما بعد، واستطاع التمييز بين مجالات مختلفة للإشارة: مجالها الإيقوني ومجالها التصنيفي، ومجالها الرمزي مما ساهم في إرساء علم الإشاريات، أو السيميولوجيا كما يحلو للبعض، وتعميق مفاهيمه فيما بعد على يدي سوسير وهلمسليف.

وقد ترافق تأسيس هذه القاعدة اللغوية لعملية الاتصال في علم كامل هو علم الإشاريات مع بزوغ مدرسة النقد الأدبي الجديد في الولايات المتحدة والتي بدأت بإليوت وريتشاردز واستمرت مع ألانتيت ورانسوم وحتى كلينيث بروكس ونورثروب فراي، وقد كرست هذه الاستقصاءات النقدية جميعاً، على اختلاف مقترباتها وتكامل هذه المقتربات معا مجموعة من الأدوات النقدية المرهفة للتعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها منتجات لغوية في المحل الأول لا بد من فك شفرات عمليات توليدها للمعنى وتوصيله قبل الحديث عن أي شيء آخر خارج العمل الأدبي، وكان هذا كله يدور بموازاة تبلور نقد أدبي يستلهم نظرية ماركس المادية الجدلية في الاقتصاد السياسي والمجتمع من ناحية، وآخر يستلهم استقصاءات فرويد في التحليل النفسي وتطبيقها على الأدب من

ناحية أخرى، وثالث يستلهم الوجودية في تأويلاتها الجدلية مع سارتر وكامي أو الظاهراتية مع ميرلو بونتي من ناحية ثالثة، وما إن انتصف القرن حتى اندلعت عملية تجديد واسعة في شتى مناحي الثقافة الغربية، بدأتها البنيوية الفرنسية معتمدة على سيميولوجيا ياكوبسون وجريماس، وإضافات تشومسكي وبينفينيست اللغوية المهمة، وتحليلات ليفي ستراوس الأنثروبولوجية، واستقصاءات لاكان النفسية، وكتابات بروديل التاريخية أو بالأحرى الحضارية الشاملة، وبلغت هذه البنيوية ذروتها الأدبية في إبداع رولان بارت النقدي اللامع وأعمال تلاميذه الموهوبين من جيرار جينيت إلى تزفتان تودوروف وجوليا كريستيفا، وأثرت هذه البنيوية استقصاءات ما بعد البنيوية، وما انطلق من رد فعل عليها على ثلاث محاور مختلفة: أولها محور ميشيل فوكو وأركيولوجيا المعرفة عنده والتي يدين في الكثير منها إلى آستاذه جورج كانجوييم الأقل شهرة من تلميذه، ولكنه لا يقل أهمية عنه بأي حال من الأحوال، وثانيها محور جاك ديريدا وإيمانيويل لافيناس ونظرية التفكيك التي أثرتها استقصاءات ديلوز الفلسفية الشيقة، وثالثها وأهمها جميعا في اعتقادي هو محور بيير بورديو ونظريته عن مجال الانتاج الثقافي المعرفي المترع بشبكة بالغة التعقيد من علاقات القوى الرمزية والعنف الرمزي، وإذا كان المحور الأول يستمد إلهامه الفكري من المفكر الإيطالي الكبير جيامباتيستا فيكو وكتابه (العلم الجديد) الذي نشر عام 1744، بينما يستمد المحور الثاني

إلهامه الفكري من الفيلسوفيين الألمانيين فريدريك نيتشه ومارتن هايديجر، فإن محور بورديو الثالث هو أكثر هذه المحاور استيعاباً لأفضل ما في البنيوية ومزاوجته مع أفضل ما في الماركسية في مزيج فكري جديد بالغ العمق والحصافة.

وكان كل هذا يدور في فرنسا في موازاة موجة من الاستقصاءات الماركسية الشيقة التي بدأت قبل ذلك بالطبع مع جورج لوكاتش في المجر وتلميذه النجيب لوسيان جولدمان وبنيويته التكوينية التي وضعت أسساً جديدة لعلم اجتماع الرواية، طوره بيير ماشاري في نظريته المهمة عن الإنتاج الأدبي. وتطورت هذه الاستقصاءات كذلك مع لوي ألتوسير وألان تورين في فرنسا، وفالتر بنيامين وتيودور أدورنو ومدرسة فرانكفورت في ألمانيا، وإرنستو لالكلو في الأرجنتين، وفريدريك جيمسون في أمريكا، وتيري إيجيلتون في بريطانيا، وإعجاز أحمد في الهند، وموجة أخرى من الاستقصاءات التفكيكية الأمريكية عرفت باسم مدرسة جامعة ييل الأمريكية التي كان أبرز نقادها بول دي مان، وهارولد بلوم، وهيليس ميلر، وموجة ثالثة من النقد النسوي الذي انحدرت أغلب استقصاءاته من عباءة سيمون دو بوفوار وجنسها الثاني الفكرية، وهي العباءة التي خرج منها الجيل الأول من منظري الفكر النسوي من الأسترالية جيرمين جرير، وحتى الأمريكيتين كيت ميليت وماري إلمان، ثم أخذت تلك النزعة النسوية في النقد الأدبي عدة مناحٍ تحليلية وفكرية مختلفة مع جوليا كريستيفا وكاثرين كليما وهيلين سيكسوس

ولوس إريجاري في فرنسا، وإيلين شووالتر وباربرا جونسون في الولايات المتحدة الأمريكية، وتوريل موي في النرويج، وساندرا جيلبرت وسوزان جوبار وكارول بيتمان في بريطانيا وغيرهن.

ولا يمكن أن يكتمل الحديث عن ثورة النقد الأدبي في القرن العشرين دون الإشارة إلى آخر الإنجازات النقدية الكبيرة في هذا القرن، والتي يعتبرها البعض من أهمها جميعاً، ألا وهي إضافات الناقد العربي الأمريكي الكبير إدوار سعيد، وما نجم عنها من تشكل تيارين نقديين جديدين: أولهما هو تيار نقد ما بعد الاستعمار، وهو التيار الذي يمد جذوره في كتابات فرانز فانون والذي أخذ ينتشر انتشاراً واسعاً في حقل الدراسات النقدية والأدبية في العالم الناطق بالإنجليزية خاصة، وأنجب حتى الآن عددا من الأعلام المرموقين من هومي بابا وجياتري سبيفاك إلى بينيتا باري ونيل لازاراس، وثانيهما هو تيار النقد الثقافي الذي يمزج إنجازات إدوار سعيد بإنجازات الناقد الانجليزي الشهير رايموند وليامز، والذي برز فيه عدد غير قليل من النقاد المعاصرين من ستيوارت هول وسايمون دورنج حتى فرانكو موريتي وإدوارد سوجا وبيتر بيرجر، وبالإضافة إلى إنجاز سعيد الكبير الذي أصبحت له الغلبة في حقل النقد الأدبي في الجامعات الغربية الآن، لابد ألا ننسى مدرسة القراءة والتلقي الألمانية والتي ركزت على استجابة القارئ، وعلى أفق التلقي وتوقعاته، وكان من أبرز أعلامها ومؤسسيها هانز روبرت ياوس وولفجانج إيسر في ألمانيا ثم أصبح لها مؤيدوها ومريدوها في الولايات المتحدة

مثل ستانلي فيش ومايكل ريفاتير ونورمان هولاند، وسويسرا جورج بوليه وبريطانيا جين تومكينز وديفيد بليتش ووالتر ووكر، وتيار نقدي آخر يستمد مرجعيته الفلسفية من أعمال هانز جورج جادامر هو التيار التأويلي الهرمنيوطيقي وأبرز نقاده هما الفرنسيان جاستون باشلار وبول ريكور.

هذه الثورة النقدية الضخمة لا يمكن الإحاطة بإنجازاتها في كتاب واحد، ناهيك عن فصل قصير مثل «نبذة عن النقد الحديد في الغرب»، لأن هذه النبذة قد اقتصرت على تيار واحد من تيارات هذا النقد الجديد في الغرب، أو بالأحرى في فرنسا، وهو ما عرف باسم النقد الجديد هناك، أي البنيوية الفرنسية التي تزعمها رولان بارت، وعدد من تلامذته النجباء من جيرار جينيت إلى تودوروف وكريستيفا. لكن هذه النبذة برغم عنوانها الطموح كانت كافية لغرض الكتاب المحدد، حيث أن هذا التيار النقدي الجديد في فرنسا هو التيار الذي تأثرت به ناقدتاه إبان فترة دراسة كل منها في باريس، خاصة وأن إحدى الناقدتين، وهي خالدة سعيد، قد أسعدها الحظ بحضور عدد من دروس رولان بارت نفسه، وإن بدا من تطبيقاتها التالية - كما تبرهن على ذلك دراسة بوعليبة - أنها لم تستفد من دروس هذا الناقد العملاق، واستبصاراته اللامعة، فشتان بين تلميذة بارت العربية والتلميذان البلغاريان: تودوروف وكريستيفا.

وبنفس الطريقة الموجزة في التعرف على النقد الغربي، يقدم لنا الفصل الثاني من الدراسة «تطور الأدب والنقد في الوطن

العربي منذ بداية القرن العشرين» نبذة موجزة لا تفي هي الأخرى هذا الموضوع حقه، ولا تحيط بطموح العنوان الذي يحتاج هو الآخر لأكثر من كتاب، لكنها تركز على فكرتين أساسيتين أولاهما هي أن النشأة المتزامنة للنقد العربي الحديث، مع الأجناس الأدبية الجديدة التي ظهرت في الأدب العربي في القرن العشرين من قصة ورواية ومسرحية، تعضد القول بأن هذا النقد استلهم النموذج الغربي، عبر التراجم ومعرفة الأصول، كما استلهمته هذه الأجناس الأدبية الجديدة، «فمادام النقد يبحث عن مصادر تجدده من الخارج فإنه يفعل نفس ما تفعله الرواية والمسرحية، هذه الفنون التي تتمتع بغاياتها الجمالية الخاصة، وبذلك يعلن نفسه نوعا كسائر الأنواع»، وقد تعرضت هذه الفكرة أو المقولة الدارجة المكرورة للكثير من النقد والتحليل. لأن من العسير القول بأن ثقافة معينة، ما إن تتوفر لها أسباب الاتصال بثقافة أخرى، حتى تنقل عنها أجناسها الأدبية وأفكارها النقدية المختلفة، أو تقتبسها. وقد كتب كاتب هذه المقدمة كتابا بأكمله، نشر باللغة الانجليزية عام 1993 بعنوان (تكوين الخطاب السردي العربي)، لدحض هذه الفكرة الشائعة، ولا مجال هنا لتكرار مقولات هذا الكتاب، الذي أرجو أن تظهر ترجمته العربية قريباً.

لكن أبرز مفارقات هذا الفصل أن محمد ولد بوعليبة يكرر مثل هذه الأفكار المكرورة التي يقول بها أكثر من دارس غربي وعربي، بالرغم من وعيه بأهمية أفق التوقعات لدى جمهور القراء - وهو مفهوم صاغته بحصافة كتابات هانز روبرت ياوس

ومدرسة استجابة القارئ الألمانية- في تشكيل رؤى الكتاب وتصوراتهم، وأهم من هذا كله في تشكيل حاجات القراء وأفق توقعاتهم، وكان عليه أن يدرك أنه بدون عملية طويلة ومعقدة من التحول الثقافي والحضاري الشامل بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعمرانية يتكون عبرها جمهور مغاير من القراء، تلقى تعليماً مختلفاً عن ذلك الذي اعتاد على تلقيه جمهور القراء التقليدي، وعاش حياة مختلفة، وصيغ وجود مادي ومعنوي مغايرة، ويتطلب لذلك منتجا ثقافياً مختلفاً يستجيب لذائقة أدبية تشكلت على غذاء من الترجمات والأعمال الأدبية الجديدة على واقعه، لايمكن أن تتم علمية تخليق أو استنبات هذه الأجناس الأدبية الجديدة في واقع ثقافي وأدبي مغاير للواقع الذي ظهرت فيه، لأن الثقافات لا تقتبس من بعضها البعض بهذه السهولة، ولا تترجم حتى عن الثقافات الأخرى إلا ما كانت على وشك ابتداعه بنفسها، كما يقول الشاعر الألماني الكبير جوته، وإلا فإنها لن تفهم ما تقتبسه، ولن تستوعب ما تترجمه، وهذا العجز عن الاستيعاب هو ما تثبته دراسته بالنسبة لإحدى ناقدتيه.

أما الفكرة الأساسية الثانية التي ينطوي عليها هذا الفصل فهي استمرار الصراع بين القديم والجديد في الثقافة العربية على امتداد القرن العشرين، وهو الصراع الذي أخذ في أحيان كثيرة شكل دفاع القديم أو التقليدي عن نفسه ضد الوافد الدخيل أو الجديد الذي أخذ ينتزع الأرض من تحت أقدامه، وهو صراع يؤكد

استحالة فكرة الاستيراد ذاتها، لأنها تلقى الكثير من المقاومة من الثقافة الأصلية، بل من اللغة ذاتها التي تقاوم المصطلحات الجديدة أو تحورها وهي تطوعها لسياقاتها فتبدل بذلك من دلالاتها ومعانيها، ويؤكد هذا الصراع أهمية عملية التحول الاجتماعي والسياسي والعمراني والثقافي التي تنتج عنها صيغ جديدة من الوجود، وأشكال جديدة للتعبير عن هذه الصيغ، وإذا ما تجاوزنا عن هذا المدخل الإشكالي الذي يستغرق عدداً قليلاً من الصفحات، وانتقلنا إلى ما يعتبره بداية حقيقية للنقد الأدبي العربي الجديد مع طه حسين (1889-1973) ومنهجه الكشي الديكارتي الجديد - والذي يترجمه باسم «الكرتزيانية» وهي نسبة إلى النسبة الفرنسية لديكارت قد لا يتعرف عليها كثير من القراء - سنجد أن القسم الأول من هذا الفصل يقدم عرضا سريعا للمؤثرات النقدية الفرنسية، وخاصة النقد الديكارتي واللانسوني على هذه البدايات.

فقد كان لهذا النقد تأثيره الكبير على النقد الأدبي العربي في هذا الوقت، لا يقتصر على دور طه حسين الكبير وحده، ولكنه أصبح علامة على حركة نقدية جديدة نشطة تتجسد في كتابات أحمد ضيف (1880-1945) ومصطفى عبد الرازق (1947-1885) وأحمد أمين (1887-1954) ومحمد حسين هيكل (1956-1888) وأحمد حسن الزيات (1889-1968) وزكي مبارك (1952-1893) وأمين الخولي (1896-1966) التي اختط كل منهم فيها لنفسه طريقا متميزاً ومنهجاً فريداً، يجمع بينها جميعا قاسم

مشترك هو التجديد الذي أقام حواره الخصب مع المؤثرات النقدية الفرنسية، كما كان للمؤثرات الانجليزية المشابهة، وخاصة النقد الرومانسي، سطوتها على مدرسة الديوان، وإن لم يذكر كدارس للأدب المقارن، دور أبرز أعضاء الديوان وأكثرهم موهبة، وهو عبدالرحمن شكري، باعتباره الجسر الذي عبرت عليه هذه الأفكار إلى نجمي المدرسة الآخرين: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، بعد دراسته لعامين في مدينة شيفيلد الإنجليزية، وإن ذكر الجسر الآخر التي عبرت عليه أفكار مماثلة من مصادر الثقافة الإنجليزية، وهو ميخائيل نعيمة وكتابه الشهير (الغربال) الذي كتبت جل فصوله في سياق نشاط الرابطة القلمية في المهجر الأمريكي، وإن نشر الكتاب في القاهرة بسبب حماس العقاد للكتاب وأفكار مؤلفه التي يتجاوب فيها كثيراً مع أفكار مدرسة الديوان ومنهجها النقدي.

ثم يصل بعد ذلك إلى دخول التأثيرات الماركسية إلى النقد العربي مع مد الرواية الواقعية في الخمسينات في كتابات حسين مروة ومحمد دكروب في لبنان ونقد محمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في مصر. وقد كان هذا التيار نوعا من تطوير النقد الاجتماعي الذي بدأ مع شبلي شميل وسلامة موسى، والذي نجد له جذورا موازية في دراسة العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي). وإن اقتصر هذا النقد الماركسي في هذه المرحلة الباكرة على نظرية الانعكاس المحدودة. أما القسم الأخير من هذا الفصل فيهتم بالتعرف على استقبال البنيوية في

الوطن العربي ووضعيتها فيه، ومدى الصعوبات التي واجهت النقاد العرب في ترجمة مصطلحاتها، أو نقل تصوراتها ومفاهيمها إلى العربية، أو تطبيق منهجها النقدي على النصوص الأدبية العربية، ويوشك هذا القسم أن يكون المهاد لتقديم الباحث لاختياراته التطبيقية، والتعريف بدوافع هذه الاختيارات، وموضعتها في سياقها من تأثيرات البنيوية على النقد الأدبي العربي، وإشكالياتها العامة فيه، لأن الناقدتين اللتين اختارهما قد تأثرتا كلتاهما بالبنيوية ولم تنج أي منهما من إشكالياتها، لكن ما يضفي على المقارنة بينهما أهميتها المنهجية والدلالية، هو أن كلاً منهما قد جاءت إلى البنيوية من طريق مغاير، بل مناقض، كلية لذلك الذي جاءت منه الأخرى. ولذلك تفرد الدراسة فصلا للتعرف على أفكار كل ناقدة وتصوراتها المنهجية قبل تعرفها على البنيوية، وآخر لتناول نقدها بعد اغترافها من البنيوية في مصادرها الفرنسية أثناء دراسة كل منهما في فرنسا. ومن هنا أثمرت المقارنة، ووفرت لنا عملا نقديا يعد إضافة حقيقية للدراسات النقدية المقارنة في ثقافتنا العربية.

بعد هذين الفصلين التمهيدين يدخل الباحث في صلب الدراسة مع الفصل الثالث «خالدة سعيد: ناقدة متحيزة». ويبدأ هذا الفصل بموضعة تجربة خالدة سعيد في سياق نشأتها وتبلورها في كنف مدرسة «شعر» اللبنانية، وتحت تأثير أفكار زوجها علي أحمد سعيد المسمى بـ «أدونيس» وطموحاته الثقافية الجموحة، لنعرف مصدر تحيزاتها، ومواطن الخطل في تجربتها، ويكشف

الباحث في هذا الفصل بنزاهة واقتدار أن أفكار خالدة سعيد النقدية الأساسية في هذه المرحلة الأولى من نقدها، وأفكار «أدونيس» حول الشعر أيضا - وهما صنوان لاينفصلان في تلك المرحلة على الأقل - كلها منقولة عن كتاب الباحثة الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر: من بودلير إلى أيامنا الراهنة) الذي صدر عام 1958، دون أمانة ذكر المصدر الذي أخذا عنه، ويتتبع الباحث بدقة لا تترك مجالا للشك في نتائجه كيف انتحلت خالدة سعيد لنفسها أفكار سوزان برنار، وأقامت عليها عمارة كتابها الأول (البحث عن الجذور) عام 1960. إذ يرد الكثير من الجمل المفتاحية والأفكار الأساسية، بل وترتيب أولويات سمات الشعر الجديد عندها، إلى مصادرها في كتاب برنار الذي انتجت لنفسها أفكاره، فالمبادئ الثمانية التي توردها خالدة سعيد لتحديد ماهية الشعر الجديد، كلها وبنفس ترتيب ورودها لديها، حتى لايمكن التذرع بتوارد الخواطر، مأخوذة عن سوزان برنار.

ثم يتناول الباحث بعد ذلك تأثير إليوت على قسم آخر من دراسات كتابها الأول ذاك، فيكشف عن مدى محدودية فهمها لإليوت ومعرفتها الناقصة به، وربما بلغته التي يبدو أنها لا تعرفها، أو تنقل عن ترجمات غير دقيقة لها. لكن أخطر ما يكشف عنه هذا الفصل - بالإضافة إلى الانتحال، وهو سلوك نجده عندها وعند زوجها، لأن «أدونيس» يمارسه باستمرار في شعره ونثره على السواء، وثمة كتاب كامل عن انتحالاته كتبه الناقد العراقي المرموق كاظم جهاد - هو أن خالدة سعيد لا

تستوعب النظريات التي تنقل عنها، وكأنها لاتفهم ما تنقله، ولا تدرك متطلبات هذه النظريات الجديدة التطبيقية، فهي «تقول إنها كتبت نظرياتها بعد ما بحثت في استجابة الشعر الجديث لهذه المبادئ الثمانية» ولكننا نعرف الآن أن هذه المبادئ الثمانية كلها منتحلة عن برنار، وليست نتيجة اجتهاد أو استقراء نقدي مستقل لحصاد الشعر العربي الجديد. وحتى لو تجاهلنا هذه الفرية المفضوحة سنجد كما يقول بوعليبة أنه «لا أثر في دراسات خالدة سعيد لتأثيرات الاتجاهات النقدية الغربية التي لمسناها في الإعلان أو تقديم دور الناقد. ورغم استعمالها في هذه الدراسات لعبارات مثل، صوت داخلي، المستعارة من لغة إليوت، فإنها لاتستغلها لتوضيح معنى العبارة مطبقا على قصيدة بعينها» لأن تحليلها للقصائد لا يتجاوز «النقد التأويلي الذي يفرض معنى ذاتيا للإنتاج، أو بتناول موضوع أو غرض أساسي تعبر عنه القصيدة، وتربطه خالدة أساسا بحياة المؤلفة»، أو بأنها تترجم في شعرها اضطهاد المرأة وغير ذلك من الممارسات التقليدية في النقد.

فإذا انتقلنا إلى الفصل الخامس «البنيوية التوفيقية لدى خالدة سعيد» سنجد أن الأمر لا يختلف كثيراً عما كان عليه قبل دراستها في فرنسا. فمن شب على شيء شاب عليه كما يقول المثل السائر. فالبرغم من أنه قد أتيح لها أن تحضر دروس رولان بارت العظيم نفسه، إلا أن ممارستها النقدية بعد دراستها في باريس تكشف عن نفس العيوب الأساسية التي عثر عليها

الباحث في ممارستها قبل الدراسة فيها. فأطروحتها التي أنجزتها في باريس بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بعنوان «رسالة التحديث في الأدب العربي المعاصر» عام 1973 والدراسات التي نشرتها في مجلة (مواقف) والتي جمعتها في كتاب (حركية الإبداع) 1979 تكشف عن غياب تأثير التصورات النقدية الجديدة التي تعرضت لها أثناء دراستها في فرنسا على دراساتها التطبيقية، بالرغم من وجود أطياف هذه التأثيرات على سطح كتاباتها وفي كثير من شقشقاتها النظرية. فمعرفة النقد الغربي الجديد، أو الإلمام ببعض ملامحه شيء، وهضم هذا النقد واستيعابه بحيث يتجلى في الممارسات التطبيقية على الأدب العربي شيء آخر. لأنها تتناول في هذين الكتابين عددا من قضايا النقد الجديد في فرنسا، والأسس التي انبنى عليها، لكنها عندما تطبق هذا النقد الجديد في دراستها لقصيدة زوجها "هذا هو أسمي" نجد أنها تطبق عليها أفكار إليوت، لا منهج النقد البنيوي الجديد الذي أشادت به في مقدمتها، لأن محاولتها للبرهنة على مسرحية هذه القصيدة تنطلق من تصور إليوت عن تعدد الأصوات في القصيدة عند الشاعر الانجليزي براونج، وليس من التحليل البنيوي اللغوي الذي قدم لنا ياكوبسون وستراوس نموذجاً مهماً له في تحليلهما الشهير لقصيدة بودلير.

ويتكرر الشيء نفسه عندما تتناول قصيدة إبراهيم ناجي. فبعد أن تعدد مبادئ المنهج التحليلي الستة التي ستستخدمها لتحليل بنية القصيدة، وهي مبادئ «تعكس تلفيقاً منهجياً»

تقوم دراسة ولد بوعليبة بالبرهنة عليه، والكشف عن أن هذه المبادئ الستة كذلك، كالمبادئ الثمانية التي سبق أن أخذتها عن سوزان برنار، مأخوذة عن رومان ياكوبسون ونظريته في التوصيل. لكنها عندما تبدأ في تحليل القصيدة تنطلق من تناول «موضوع القصيدة» وكأنها موضوع «إنشاء» تعد بصورة فقهية عناصره، أو كأننا عدنا إلى النقد التقليدي الذي يتحدث عن موضوع الشعر أو القص وشكله، أو في أحسن الأحوال النقد الموضوعاتي thématique الذي انحدر عن الوجودية الفرنسية، وكان النقد الفرنسي الجديد قد تجاوزه بفراسخ عديدة، ثم تمزج هذا كله بأمشاج من أفكار فرويد ويونج النفسية، وبأمشاج أخرى من مدرسة الهرمنيوطيقا التأويلية، دون استيعاب للكثير من هذه الأمشاج، أو إعادة استنباتها ضمن إطار نقدي جديد له تكامله الخاص به. بل يبقى هذا كله في دائرة التلفيق المنهجي في صياغتها لما تتصور أنه مبادئ النقد البنيوي، وحينما تحاول تطبيق هذا النقد على قصيدة ناجي والتعرف على الحقل الدلالي الذي تصوغه مفرداتها، نجد أنها تخطئ كذلك فهم مصطلح «الحقل الدلالي» ذاته، لأنها تترجم أبيات القصيدة إلى مفردات من عندها، ثم تصوغ من هذه المفردات، وهي ليست مفردات القصيدة، حقلها الدلالي، دون أن تعي بأن «الموضوع الرئيسي الذي ستعطيه للقصيدة والمأخوذ عن حقل دلالي مغلوط، لا يمكن إلا أن يكون ذاتيا لأن هذا الأخير لم يأت من القصيدة، ولكنه جاء من تأويل خالدة».

وهو تأويل - كما تقول لنا دراسة بوعليبة المفحمة -

«لايقتصر على البحث عن المشروع الأصلي للشاعر، وإنما يبحث كذلك في ظرفه التاريخي وانتمائه الأدبي»، بمعنى أنها وهي تطرح مقدمات عن البنيوية تقدم تطبيقات مغرقة في التقليدية، وترتد في نوع من النكوص إلى مواضعات النقد التقليدي الذي يرجع الكثير إلى شخص المؤلف ومزاجه النفسي وحياته، وكأنها لم تقرأ مقال أستاذها رولان بارت الشهير «موت المؤلف» أو ربما لم تفهمه، فالنص هو مركز البحث البنيوي وليس المؤلف أو السياق، لأن هذا كله ينتمي إلى المناهج التي ثارت عليها البنيوية وعملت على نقضها. وكأنها تستحضر المنهج البنيوي للتمويه به على نقيضه وهو النقد الفقهي التقليدي الموضوعاتي، وياليته نقد موضوعاتي دقيق يعتمد على مفردات الشاعر وقاموسه في تحديد موضوعاته، وإنما تخترع فيه الناقدة موضوعات ومفردات من عندها ثم تقحمها على النص، وتأوله وفقاً لها. ويواصل الباحث التدليل على التلفيقية المنهجية وسوء الفهم لدى خالدة سعيد عندما يتناول في القسم الثالث من هذا الفصل تعاملها مع مفهوم التوازي في تحليل النص الشعري الذي نقلته عن رومان ياكوبسون، وهو تواز نحوي ألسني، وصوتي تركيبي عنده، أما عندها فإنه يستحيل هو الآخر إلى تواز في الموضوعات، تدرس فيه القصيدة وكأنها نص نثري أو موضوع «إنشاء» مدرسي.

كما يبرهن في القسم التالي لذلك والذي يتناول فيه تأثيرات مدرسة Tel Quel الفرنسية عليها، وتأثيرات رولان بارت

خاصة في كتابه الشهير -S/Z الذي بلور فيه تحليله النصي لواحدة من قصص بلزاك، والذي هو في الأصل دروسه التي كان يلقيها في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا عامي 1968 و1969 أثناء دراسة خالدة سعيد بها - على كتابيها المذكورين، فيكشف لنا أن استخدامها لبعض المصطلحات التي تعلمتها من أستاذها مثل راسم النص، والنسيج، والقراءة، والضفيرة وغيرها من مصطلحات بارت المحددة في تحليله للنص السردي، قد أخفق في فهم حقيقة هذه المصطلحات، وأنها أخذت تطوعها، أو بالأحرى ترتد بها إلى مصطلحات زوجها «أدونيس» التقليدية في نقد الشعر وتصوره له. كما تتحدث في الدراسة نفسها عن الشاعر الرائي وهو تصور رومانسي للشاعر والشعر يوشك أن يكون نقيض كل ما هو بنيوي. وهذا التصور الرومانسي للشاعر هو ما قادها في رأي الباحث ولد بوعليبة إلى علم النفس للبرهنة عبر استخدامها لبعض أمشاجه على أن الحلم الشعري ينطوي على رفض الواقع والثورة عليه، لكن حلم الشاعر ليس مجرد حلم فردي يحتاج إلى تحليل نفسي للكشف عن بواعثه ومعانيه، ولكنه حلم متأصل لديها في اللاوعي الجماعي.

ويقودها هذا بالتالي إلى نظرية يونج في اللاوعي الجمعي ولكنها تسيء فهمها كذلك، حينما تخلط بين اللاوعي الجمعي المصاغ من النماذج البدئية المتوارثة والمتأصلة في النفس البشرية، والإيديولوجيا السائدة أو المهيمنة في مجتمع معين في فترة محددة من تاريخه. لأن «اللاوعي الجماعي يعني عندها التيار

الأيديولوجي والذي تسميه أسطورة العصر، والذي يتقاسمه أفراد مجتمع معين في وقت معين ويقبض الشاعر الرائي عليه ويعريه» كما تقول في (حركية الإبداع). وهكذا فإن «المفاهيم التي أخذتها عن يونج تبدو مبتوتة الصلة عن فكره، لقد استخدمتها خالدة سعيد للبرهنة على شيء آخر»، ولا يقتصر خلل فهمها لعلم النفس أو سعيها للاستفادة منه عند هذا الحد، وإنما يبلغ درجة كبيرة من الخلط والتخليط في دراستها عن أنسي الحاج «صراع اللغة واللالغة» والتي تستخدم فيها أمشاجا من أفكار فرويد، يكشف الباحث أنها لم تعد فيها إلى أي من كتابات فرويد الأصلية، وإنما إلى تأويل محدد لبعضها في كتاب بول ريكور (التأويلات) الذي تنتحل أفكاره دون أن تذكره، كما أنها «تنتقل في هذه الدراسة من يونج إلى فرويد بسهولة مع ما بين نظريتيهما من اختلاف وعدم تجانس، ذلك لأنها لا تأخذ منهما سوى المفردات التي تقطعها عن السياق الذي يحدد المفهوم الذي أخذته عندهما». ويوجز الباحث نتيجة دراسته الدقيقة لتطور هذه الناقدة في الخلاصة التالية إزاءها «إذا كان نقدها قد تأثر بالنموذج البنيوي خاصة، فإنه تميز بتلفيقية تتحدد في مستويين: ففي المستوى الأول راحت تطور فكرة الشاعر الرائي في الوقت الذي أدخلت أفكار جماعة Tel Quel إلى نقدها، ومن المعروف أن هذه الجماعة رفضت مفهوم المبدع. ولم يمنع خالدة سعيد ميلها إلى البنيوية من استخدام مفاهيم علم النفس، وبذلك نجد أن توفيقيتها الأولى نابعة من تعدد التأثيرات، وأما الثانية فهي نابعة من الطريقة التي أدرجت بها هذه التأثيرات في نقدها،

وهكذا فإن المنهج البنيوي قد استحضر هنا فقط من أجل خدمة منهج موضوعاتي، قد شكل أساس مبدئها النقدي».

فإذا انتقلنا إلى الناقدة الثانية التي تتناولها هذه الدراسة وهي يمنى العيد سنجد أننا بإزاء حالة مختلفة عن الحالة الأولى إلى حد كبير، فبالرغم من وجود عدد من القواسم المشتركة بين الناقدتين: ممارسة النقد قبل الدراسة في باريس وبعدها، وظهور أثر هذه الدراسة على الأعمال اللاحقة، ووجود أواصر وثيقة بين الأعمال السابقة على الدراسة في باريس والأعمال اللاحقة لها، إلا أن هناك اختلافاً جذرياً بين الحالتين، لأننا مع يمنى العيد بإزاء ناقدة تعترف بمصادر الأفكار التي تستخدمها، ولا تنتحل لنفسها ما ليس لها. وتبذل جهداً في فهم هذه الأفكار في مصادرها، ثم تطرح علينا اجتهادها الخاص في تطوير هذه الأفكار أو تحويرها أو إعادة استنباتها بشكل خلاق من خلال النصوص التي تتعامل معها، والسياقات التي تسعى لإضاءتها. وهذا هو ما دفع الباحث إلى تكريس ثلاثة فصول لدراسة هذه الناقدة بينما اكتفى بفصلين بالنسبة للناقدة السابقة. أول هذه الفصول هو الفصل الرابع الذي يكرسه لدراسة «التأثيرات الماركسية على يمنى العيد» والتعرف على نقدها ومنهجها قبل الدراسة في باريس وأثناءها. ويتناول في هذا الفصل كتابيها (قاسم أمين وتحرير المرأة، وأمين الريحاني: رحالة العرب) و(دراسات نقدية) وعدد آخر من الدراسات التي نشرتها في مجلة (الطريق) اللبنانية. بالإضافة إلى رسالتها للدكتوراه من

السوربون عام 1977 بعنوان (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيقي في لبنان ما بين الحربين)، لأن هذه الأعمال جميعا تبلور مرحلة في تطور نقد هذه الناقدة هي عنده المرحلة الماركسية. ولأنها تنطلق في معظمها من نظرية الانعكاس الشهيرة التي ترى أن الأدب يعكس الواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ويضاهيه.

ويعقد الباحث في هذا المجال مقارنة مهمة بين دراسة فلاديمير لينين الشهيرة عن (تولستوي) ورسالة يمنى العيد للدكتوراه، فيجد أن ثمة تواز بين نتائج الدراستين ينبع من انطلاقهما من نظرية الانعكاس تلك، حيث تكشف كل منهما «عن حضور الواقع الاجتماعي في الأدب وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي». ولكنه يخلص كذلك إلى «أن يمنى العيد أكثر انتباها إلى أشكال الكتب التي تقوم بدراستها من لينين، الذي لا يتكلم في النهاية إلا عن المضامين». فوعي يمنى العيد بأهمية الشكل الأدبي، أو بما يسمى الآن في النقد الأدبي الجديد بمحتوى الشكل ودلالة الأداة، وعي باكر ومهم كما تكشف لنا دراسة بوعليبة. لأن «قاعدة الأساس لفكرها هي التسلسل الديالكتيكي أي الجدلي الذي يربط الأدب بالواقع» وهذا الأساس الجدلي هو الذي ينقذ تطبيقات نظرية الانعكاس عندها من سلبيات الجانب الميكانيكي في هذه النظرية. هذا فضلاً عن أن فهمها للواقعية يتسم بقدر كبير من الحصافة والبصيرة، لأنها تستقي هذا الفهم من جوهر فكر ماركس الجدلي الذي يرى فيها القدرة على رؤية موازين القوى المضمرة في الواقع، وجعل غير المرئي فيها مرئياً.

وهذا يعني أن الواقع وخاصة في تجلياته الأدبية ليس منتجاً، ولكنه متحول باستمرار تحت وقع المعالجة الأدبية المستبصرة له والواعية بموازين القوى المضمرة فيه، والمعبرة بشكل جدلي خلاق عن صيرورتها في الوقت نفسه.

ويكشف لنا الباحث كيف أن يمنى العيد قد بلورت مصطلح «منهج القول modalité du dire» الخاص بها. وكيف أنها اعتمدت فيه على مقولة مهمة لأرنولد هاوزر «كل عمل فني ينتج بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التي تكون هذه المقاصد» وهي مقولة تثبت مصدرها، ولا تنتحلها، وتبني عليها من خلال مزاوجتها بعدد من أفكار لوكاتش عن رؤية العالم، تصورها للعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون من خلال صدامية عناصر العمل الفني وانبنائها، وكيف أن العمل الفني ينبع من التوتر بين نية القول وما يقاوم هذه النية في الواقع، ومن هنا لايعكس الشاعر عندها العالم فحسب، بل يخلقه على حد تعبير لينين الذي تورده يمنى العيد، ويصبح «منهج القول» عندها هو التعبير الاستثنائي لرؤية لغوية للعالم، كما يتطلب القبض على المعنى «بصفة دقيقة رؤية الفرق بين الواقع المتحقق في واقعيته، وما ليس سوى انعكاس جمالي بسيط»، إذ تميز بوضوح بين مستوى الرؤية المباشرة التي تقابل سطح الواقع، ومستوى الرؤية العميقة غير المباشرة والتي تناظر جوهره، وتعي كذلك أن اللغة هي أداة عمل الكاتب، وأنها ككل أداة عمل أخرى ليست معطاة، وإنما «منتجة»، وبهذه الطريقة تحل يمنى العيد عددا من

الإشكاليات التي تنطوي عليها صياغة لوكاتش للعلاقة بين الذاتي والموضوعي من خلال مفهومها الحصيف لمنهج القول ذاك. أي أن عمل يمنى العيد ينطوي على استيعاب خلاق لمفاهيم أساسية في الفكر الأدبي الماركسي واستبطانها، ثم انتاج إضافتها الخلاقة عليها، وهو أمر بالغ الأهمية لأننا نفتقده في كثير من استخدامات النقاد العرب للمناهج النقدية الغربية التي يستعيرها معظمهم دون الوعي بضرورة الدخول معها في حوار جدلي خلاق نابع من فهم الناقد لثقافته ولغته، ومن رغبته في تحوير هذه المفاهيم وفقا لخبرة هذه الثقافة، وبالتالي الإضافة الخلاقة لها.

ويكشف الباحث أن أطروحة يمنى العيد (الدلالة الاجتماعية للأدب الرومانطيقي في لبنان) قد نجحت في ربط «النظرية الماركسية الأرثوذكسية، ونظريتها هي الشخصية لمنهج القول، وفي هذا الربط تكمن اصالتها». فقد استطاعت تطوير لغة جديدة في نظريتها تلك عن الشعر «ترى أن الصورة هي التي تشكل منهج القول، فبواسطتها يتحرر الشاعر من اللغة، وينتج لغة جديدة بمنطقه الخاص وتركيبه الخاص، وأنه بواسطة هذه اللغة الجديدة التي خلقت من خلال التقريب بين الصور يمكن إيجاد خصائص مدرسة أدبية» وعندما ينتقل الباحث من تناوله لتنظيرات يمنى العيد إلى دراسة تطبيقاتها، وما تنطوي عليه من بنية فكرية، يجد أن هذه التطبيقات قد قادتها في النهاية إلى التحليل النفسي، وإرجاع المعنى الضمني للصورة إلى الشاعر.

ويخلص في ذلك لا إلى وجود تناقض بين النظرية والتطبيق، كما كان الحال مع خالدة سعيد، وإنما إلى «أن النظرية عند يمنى العيد أغنى من الممارسة. إن هذه الأخيرة تبقى دوما لديها مطعمة بمقترحات نظرية شديدة التجريد، وأحياناً غامضة، في حين تعرض النظرية وبطريقة عميقة جداً وظيفة الشاعر في المجتمع» وقد يكون هذا راجعاً إلى أن لديها باستمرار هاجساً نظرياً يرود عملية التطبيق، ويمنعها من أن تكون مجرد تطبيق لنظرية سبق استنفاد أي تفكير فيها، بل بحثاً نظرياً مستمراً أثناء التطبيق وبه، وهذا هو في تصوري سر شكوى الباحث من تطعيم التطبيق بمصطلحات نظرية شديدة التجريد لأن ممارسة الناقدة التطبيقية لا تنفصل عن طموحها النظري، وإنما تتضافر معه، وتتفاعل مما يحسب لها عندي، وليس عليها.

وإذا كان الفصل الرابع الذي درس مرحلة يمنى العيد النقدية الأولى قد كشف لنا عن جدية هذه الناقدة وأصالة استقصاءاتها النظرية وممارساتها التطبيقية على السواء، فإن الفصل السادس الذي كرسه المؤلف لتحول «يمنى العيد من الماركسية إلى البنيوية» يطرح تصورها الجديد للنقد بعدما استوعبت خير ما في البنيوية من استقصاءات مضيئة للنص وزاوجت بينه وبين فكر ميخائيل باختين الأدبي الخلاق، الذي ترجمت له كتاب (الماركسية وفلسفة اللغة)، وهو تصور لا يعتبر النقد انتاجاً أدبياً موازيا للنص الأدبي الذي يشكل موضوعه، أو مجرد شرح بسيط للنص، أو بحثا عن ذات المؤلف، بل يدعو إلى مقاربة النص الأدبي مقاربة نقدية علمية تتناوله كبنية يجب إبراز عناصرها،

وقد كشف هذا النقد الجديد عن نفسه في كتابيها (في معرفة النص) وفي أحد فصول كتابها (القول الشعري) الذي جمعت فيه دراسات تنمي لمرحلتي تطورها. وتطالب يمنى العيد في هذه المرحلة الجديدة من نقدها بتحقيق نوع من التكامل بين التحليل البنيوي والتأويل، لأن الماركسية في واقع الأمر نوع من التأويل المادي الجدلي للظاهرة وللنص على السواء. وهو تأويل يمكن للتحليل البنيوي لهيكلية النص أن يزيده وضوحا وجلاء، لأن الماركسية مشغولة هي الأخرى بالبنى التحتية والفوقية على السواء، وبذلك يسمح هذا التكامل باستيعاب الماركسية للبنيوية واستفادتها منها. وتصبح البنيوية هي المقدمة التحليلية التي ينبني عليها التأويل الماركسي، ليكتسب بذلك صلابة وإقناعاً. لأن بنية التأويل الماركسي العميقة تنهض على البنية السطحية أو البسيطة للتحليل البنيوي. فهم يمنى العيد الأول هو تجديد المفاهيم الماركسية للنقد، والإضافة إليها بشكل خلاق بعد الاستفادة من التراث الباختيني العميق في هذا المجال، ومن هنا كان استخدامها لأفكار باختين في اللغة وتعدد الأصوات. وقد مزجت هذه الأفكار بأفكار التحليل البنيوي للنص السردي والتي طورها جيرار جينيت من ناحية، واستقصاءات باختين حول الرواية الحوارية من ناحية أخرى. وسارت بهذا كله صوب تشكيل نظرية خاصة بها هي نظرية الموقع في كتابها (الراوي، الموقع، الشكل). وهي نظرية تنطوي بلا شك على «فكر شخصي، إلا أنها عندما أرادت وضع هذا الفكر الشخصي لم تتمكن من التخلص من تأثيرات ما قرأته» وهذا أمر طبيعي، خاصة إذا

ما كانت قد هضمت هذا الذي قرأته وتمثلته، وإذا ما كان ثمة صعوبة في حل كل الإشكاليات النظرية التي ينطوي عليها هذا التفكير النقدي المستقل، «فينبغي ألا ننسى أن ليمنى العيد الفضل في كونها من أوائل النقاد العرب الذين استخدموا هذه الأدوات، وأن نقادا آخرين سيوضحون بدون شك تلك النقاط المستعصية».

أما الفصل السابع والأخير في هذه الدراسة «المنهج التطبيقي عند يمنى العيد» فإنه يتناول تطبيقات يمنى العيد لهذه النظرية النقدية الجديدة ويكشف عن أصالة اجتهاداتها في هذا المجال بالرغم من أن هذه الاجتهادات لا تخلو من إشكاليات. ويختار لهذا دراسات ثلاث تتناول فيها الناقدة أجناسا أدبية ثلاثة: هي الرواية والمسرحية والقصيدة. ويكشف لنا الناقد كيف أن تعارض المواقع في المسرحية أثناء دراستها لمسرحية «أوديب»، وهي مسألة تناولها بريخت في تنظيراته المسرحية قد لا ينطوي دائما على تعارضات أيديولوجية، ولهذا يعود مفهوم الموقع في تناول الناقدة للمسرح إلى مفهوم الرؤية في دراساتها القديمة السابقة على تطويرها لهذا المصطلح، وإن تقدم هنا عن مفهوم الرؤية لأنها استفادت من مفهوم باختين عن الحوارية. أما تناولها للرواية في دراستها لرواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» فإنه يهتم بدراسة الزمن باعتباره البعد الرابع للموقع. والربط بين الزمن والموقع يعود هو الآخر لمفهوم باختين الشهير عن الكرونوتوب Chronotope وهو من أهم المفاهيم النقدية

في السرد الروائي عنده، ومن أكثرها قدرة على إضاءة حركية السرد الداخلية. وإن أخذ بوعليبة على الناقدة في هذا المجال أنها برغم تقاطع مفهوم الموقع في السرد الروائي عندها مع حوارية باختين، فإنه لا يتجاوز دراسة المضمون في النص كثيراً، لكن تناولها للشعر يميز بين موقع الشاعر وموقع القارئ في تعامله مع القصيدة بصورة يتم فيها الحوار بين ذاتية الشاعر وذاتية القارئ في إعادة خلقها التأويلي للقصيدة.

وإذا كانت الموازنة بين هاتين الناقدتين في هذه الدراسة النقدية القيمة التي قدمها لنا محمد بوعليبة قد بينت الفرق الجوهري بين منهجين ومنطلقين، وأنصفت المقارنة يمنى العيد في هذا المجال، فإنها لم تنزهها عن الخطأ، وتناولت بعض إشكاليات المصطلحات التي استخدمتها، وبعض ما يتسم به بعضها من غموض، فنحن هنا بإزاء دارس معياري يسعى لتخليص الدراسة النقدية من التحيز والغرض، وتحريرها من التخليط والغموض، لذلك فإنه يتناول إشكاليات التطبيق بنفس الاهتمام الذي تناول به إشكاليات التنظير، وهي إشكاليات تحسب للمؤلف الذي استطاعت معرفته الواسعة بالنقد الغربي، وتناوله الدقيق للنصوص العربية، وصرامته العلمية والمنهجية، أن تكشف لنا عنها وأن تمدنا عبرها بقضايا ثرية يحتاج النقد العربي إلى إدارة حواره الخصيب معها في قابل الأيام.

«الحلقات متواصلة»

صبري حافظ

بين جحيمية الشعر
وسردية السرد

غالية خوجة

(4-1): مدخل أول:

أدركت السرديات بعامة، والسرديات العربية بخاصة، سرّ الفنية التي تضيف لجمالياتها حركة علائقية يتسارد فيها السرد عناصره وميكانيزمات تحولاتها، حيث تمكّن الفضاء السردي من إنجاز فضاء آخر يسمح لعناصر السرد أن تزدوج وتتزاوج..، أن تنشطر وتتناسل، أن تتقاطع وتتقطّع، وأن تُظهر شُبهاتها كشبكة بؤرية تتوتر آثارها وأشباحها منشئة مسافات إيقاعية لبياض يتحرك بين بنية البياض (الفضاء اللامكتوب - النص المضمر، الغائب - البنية العمقى).. وبين بنية السواد (الفضاء المجسد - المدون - النص المقروء - البنية السطحية)..

ولكي ينجز السرد حداثته كعملية متعالقة بين المتن والمبنى، لم يعد يكتفي بنفسه، وبدأ يسعى في الخروج عنها والانعطاف إلى متغيرات تُشخّص أبعاده، ووظائفه، ودلالاته المحتملة وغير المحتملة..

وبما أن النص الإبداعي (شعر/ سرد/ نقد/ تشكيل/..) وعي لبنية أخرى غير البنيتين المعهودتين حتى الآت (العمقى/ السطحية)، فإنه جنح مبتعداً إلى بنيته المدلولية المرتكزة على

الرموز والغموض وشعرية المقول واللامقول، والأسطورة، والخرافة، وأيضاً، إلى تثقيف النص الإبداعي وإضاءته بشبكة مدلولية، هاجسها الحركة المائجة، الرجراجة..

ضمن الانتفاء في هذا الفضاء الغرائبي جمالياً، تنوعت طرائق كسْر الاعتياد السردي مسافرة بين سرد (الحالة) وسرد (ما فوق الحالة)..

فسردية السرد تخلت عن تآفقية عناصر الحكي، وهاجرت إلى بنية فنية متعامدة، متحلزنة، وموشورية.. في مجالاتها المتشاكلة، والمتعددة، تبني طقوسها وعوالمها الذات موضوعية، وإيحاءاتها وإشارياتها وتوتّراتها.. حيث لم يعد يميل السرد لعنصر واحد من عناصره، مثلاً: (رواية الحدث - قصة الحدث/ رواية المكان - قصة المكان/ رواية الشخوص - قصة الشخوص/.. إلخ..).. بل صارت السردية الحديثة - ولكي تبقى حديثة - تزاوج وتثاقف كل تلك العناصر، وتضفر فاعليتَها في النص السردي.. مانحة الدور الأساسي في كل ذلك لـ (المخيلة) كعنصر أهم وكطاقة فاعلة كبرى.. حتى أنه بإمكاننا التنبؤ لمستقبل ما اصطلحت عليه بـ (سردية السرد) التي ستجعل - في زمن لاحق - أي عنصر من عناصرها هو مجموع تلك العناصر.. كل عنصر هو جمعي ويؤدي وظائف العناصر الأخرى:

سيغدو النص السردي كلية من العناصر، يتفالك في مساحات لا تستقر..

ألذلك، يشعر القارئ بالابتعاد المختلف المسافات عن النص السردي؟

إنني أعتبر متغيرات السرد، وانتقاله من الحكاية إلى القصة (أو الرواية) هي من الأسباب المؤرقة للقارئ المعتاد على الحاسة المباشرة للسرد: (الحكاية القائمة على بداية ووسط ونهاية، وذات موضوع محدد الأبعاد وعناصر واصفة، ناقلة، تسجيلية،.. إلخ..).. بينما يعتبر القارئ غير المقولب، هذه المتغيرات نزعة جمالية كونها تدخله إلى تفاعلاتها كفعل لا كمتلقّ سلبي.. وهي إذْ تمارس (عليه/ معه) الابتعاد في مسافاتها، فإنها تجعله يتحرك في حيزات مختلفة من الاحتمالات والحدوس السردية..

ولأن الناقد قارئ متفاعل وفاعل أيضاً، فإن النقد خرج، كذلك، عن مداراته المقررة، وقوالبه العمياء، خرج عن نفسه إليها، ليكتب رؤاه ولامرئياته.. باختصار، ثاقف النقد أبعاده بكل المناهج، وخرج إلى متحولاتها، إلى بنيته الاحتمالية كنص.. ليكون مبصراً..

خمسون سنة وإبداعنا العربي يتأزم، ويتصارع، ويرهص.. ولابد من شرر يفتح مرحلة جديدة.. وهذه المرحلة بدأت بالإشراقات والتنوع، والتجريب، والتشكيل..، والتأسيس أيضاً..

ضمن هذه الموشورية الرؤيوية سنقرأ تجربة القاص (محمد الرحبي)، وذلك في فقرة لاحقة.

لكن ماذا عن الشعر العُماني؟

وهل يجسد مرحلة الحداثة العربية والعالمية؟

(2 - 4): مدخل ثان:

ننمذج للقصيدة الحديثة بشعرية (سيف الرحبي) المتسمة بتحويلية اللحظة المقروءة إلى لحظة قارئة، دون أن يكون هناك مسافة بين طبيعة اللحظتين.. لماذا..؟.. لأن كلاً منهما (من اللحظتين: القارئة/ المقروءة) قابلة للحلول مكان الأخرى.. وهذا التعاكس يمنح اللحظة الشعرية بُعداً ذا وظيفة مزدوجة: بُعداً قارئاً ومقروءاً في نفس الآن..

وكيفية هذا التعاكس الاستبدالي تتم ضمن درامية حسية وحدسية تشتبك كإيقاعات لامألوفة تشكّل علائق السريلة والتصوف والسرد الشعري بحالاته المختلفة:

- الحدثية، أي المعتمدة على حدث شعري.
- المونولوغية، المرتكزة على هواجس الداخل كبوح وإفشاء.
- السيناريوهاتية، المتسمة بسينمائية المشهد، الحالة، الذاكرة، الحلم..

ولا تخلو هذه الكيفية من الانبثاق عن موروث ديني، أسطوري، ملحمي، خرافي.. ومن جهة ثانية، عن الانبثاق من الذات المبدعة المبتكرة لشعاع العناصر الثلاثة الأخيرة

(الأسطورة/ الملحمة/ الخرافة).. ضمن هذا التكوكب يتنامى الشعر العربي الحديث مناوراً على عناصر أخرى: الرمز/ الغموض/ انبنا ءات الصورة../ تقاسيم الضمائر والأنوات/..

والسؤال المطروح الآن، السؤال المعاصر، لم يعد مهتماً بالأوزان التقليدية.. (البحور)، ولا بالإضافات الملحقة بالقصيدة (قصيدة نثر).. لماذا؟ لأن المبدعين توغلوا أكثر في الرؤى وفي الجوهر المنكشف، المحتجب، وميزوا بين الشعر واللاشعر..

والسؤال الأهم من الآن وإلى مرحلة قادمة لن تنتهي:

كيف للشعر أن يكون شعراً؟

إشكالية ترغب في مصل الجوهر..، في إحضار الحضور من الحضور والغياب، وفي إحضار الغياب من الغياب والحضور..

هل يعني هذا: أن الشعر سيتحول إلى (هيولي) أسّيّة ومحرقاً رحمياً يُنجب الذي لا يُرى؟ ويدلّ المجهولَ على الذي لا يُقرأ؟ ويكتب الذي لن يُكتَب؟

إذا لم يكن الشعر كينونياً، فلماذا هو شعر إذن؟ وكيف يمكن أن يكون إبداعاً؟؟؟..

وتختلف هذه الطاقة الإبداعية من شاعر لآخر، ومن هنا تظهر تمايزية ومغايرة شاعر عن شاعر..

(3 - 4): سريلة الجحيم:

يشاكل (سيف الرحبي) قصائده مع عناصر الشعرية الحديثة

وفق رؤاه وتصوراته وأسلوبه التعبيري الذي يرتاد المناطق المعتمة من الذات والعالم واللغة..

(1) - القصيدة المشهدية:

ليست الشاهدة علامة قبر[1]

إنها الرغبة وقد سحجت شعرها

بانتظار قفزة في الهاوية

في هذه الصورة الشعرية ينفي (الرحبي) الاعتياد عن الموجودات المرموز إليها هنا بـ (الشاهدة)، هادفاً من نفيه إثبات دلالة أخرى (الرغبة).. وباستبدال (علامة: الموت) بـ (علامة: الحياة) يتزحزح نسق الفناء المنفي عن موضعه، ليبني علائق انبعاثية بين المكونات الطبيعية (الشاهدة/ القبر) ويحولها إلى مكونات خيالية لا تبقى مجردة لأنها تمارس حركة درامية في الصورة (الرغبة): (سحجت شعرها) بعد هذا الفعل المتحرك يظهر إيقاع ساكن: (بانتظار) يشكل المعبر لحركتين إيقاعيتين مناقضتين = متحركتين: (سحجت/ قفزة). ولا تتضاد المسافة المدلولية إلا لتتكور على فنائها المتعين (في الهاوية).. وبذلك تلتقي أطراف الصراع منسحبة من السطح المكاني إلى العمق المكاني:

(1) - الطبيعي: من فوق الأرض (شاهدة القبر) = السطح المكاني.

(2) القصيدي: في العمق (الهاوية) = العمق المكاني.

الصورة التي ناقشناها هي أحد مقاطع قصيدة (مغارة الهذيان) ذات التناسخ المشهدي المتقطع بين ضوء الروح الشاعرة ومغاراتها المرتكزة على مجال موضوعي بين المرأة والجسد والبلد والصباح المشتعل منذ البداية كمعادل للهذي يستمر حتى الخاتمة المصرة على الإبصار خارج الحروب (حدقات النيازك) تلك الحدقات التي نجد شررها في حالة أخرى تبدأ بالإغماض = (الحلم) لتنفتح على طقوس الذاكرة والحياة وذلك في قصيدة (اختلاط الجهات)[2]:

(2) - القصيدة المتساردة:

يغلق عينيه ويتذكر:
«كم أنت نقية وجميلة
لأنك لم تعودي موجودة، غبار الموت
عرّاك حتى من الروح»
ينزل السلم أكثر، تحرقه نسمة قادمة
من دمشق، يجلس على طاولة عشاء
ربما بمدريد، مئات المدعوين يسألون
عن أخباره، وعن طبيعة الطقس هناك

بحارة يلعبون النرد في شواطئ زنجبار

ومن البعيد يرى شعوباً تتقاطر
عبر الصحراء، بحثاً عن رغيف
ويرى أمه ممددة على سرير أبيض
طحالب سوداء وما يشبه نباح كلاب
يغلق عينيه
لا يتذكر شيئاً

الشراب مازال في يده،
ويتلاشى في مهب الجهات.

تعتمد هذه القصيدة على (التسارد) كطريقة فنية تفضّ شِباك الحلم عن الذاكرة كحدث شعري لامرئي تزدوج وظيفة ظهوره: (1) - أثناء تحوله إلى حدث شعري مقروء من خلال السرد المتوالي بعد فعلي (يغلق/ يتذكر) (2) - أثناء تحركه كمحور أساسي للقصيدة بكل وحداتها الصغرى والكبرى، ثيمته (التلاشي) الجاذب لبقية العناصر ليتكون معها: (فوضى زمكانية) تنتشر كعلائق للغياب تُعرّي الغياب وتُجمّله: (كم أنت نقية وجميلة) وسبب هذه النبرة المتجهة من الداخل إلى الذات الأخرى يتبين عبر الجملة التفسيرية اللاحقة (لأنك لم تعودي موجودة) ويأخذ الغياب بعداً جمالياً في صورة غبار الموت وتعريته لكل الحضور تعرية تجعل من الغياب حضوراً آخر،

مختلفاً، تتجلى فيه حساسية الرؤيا وتشويشات الحواس (غبار الموت عرّاكِ حتى من الروح) وتنتقل القصيدة إلى ضمير الغائب (هو) مازجةً بين الرائي ورؤياه واستغواراته الغائرة في (الحلم) أو (الباطن) المترامزة بدالّة (السلّم) ككناية محتملة للأعماق، لذاك الجواني الذي يشق طريقه عبر الصور مستحضِراً (كسر الضاد) ومستحضَراً (فتح الضاد) في ذات الوقت.. ومع إيقاعية (النزول) تصبح الذات الشاعرة زمكانية متسعة بحيث تستعيد (دمشق/ مدريد/ زنجبار/ البحار/ الصحراء/ الموت/ الحياة/ الشعوب) وتتخلل هذه المساحة المختلطة بممارسة الاستذكار والاستحضار والحلم والأمكنة بسلوكات يومية جاءت موظفة لتشير إلى فيضانات الداخل من مجرداتها إلى محسوساتها المعاشة.. وهي في الحالين، أو في الطقسين (واقع).. (النسمة/ العشاء/ لعبة النرد/ الشعوب المتقاطرة/ البحث عن الرغيف/ المدعوين) ومثلما تتناقض الأمكنة (الصحراء/ البحر) كذلك تتناقض تلوينات الظهور وإيماءاته (سرير أبيض/ طحالب سوداء).. في هذه النقطة ترتفع طاقة الحلم وتتوتر كفجوة مرافقة لظهور الرمز (الأم) التي هي بشكل أو بآخر دلالة على (أعماق الذات) رغم بروز الأنوين منفصلتين (هو/ هي).. يجمعهما (الجوانيٌّ) ولونيّةُ اللحظة الرائية (الأبيض) المتنافر مع ضديده (السواد ونباح الكلاب).. ثم يخفت الإيقاع عند تكرار (يغلق عينيه) ليوهم القارئ بأن حركية الإغماض السابقة كانت مفتوحة العينين لأنها مفتوحة الجهات والبياض النصي والبصيرة.. ومن

ناحية أخرى، ليؤكد على نفور الحلم وتداعياته من البنية العمقى: الذاتية والقصيدية، على الصور المتساردة نفوراً عكسياً ماحياً (لا يتذكر شيئاً).. وهذا المحو كتابة تموهت بالانحذاف لأنها حضرت ولو ضمن التلاشي الذي يختتم القصيدة..

(3) - القصيدة الصورة:

في هذا النموذج القصيدي تتضافر أنسجة النص الشعري ووحداته المختلفة لتنجز (صورة واحدة) لا تقبل الانقسام رغم بنائيتها القائمة على جزئيات متقطعة الرشقات من حيث البنية المكتوبة، متلاحمة الانوجاد من حيث البنية اللامكتوبة.. رأينا أن (القصيدة المتساردة) تتسلل دالة ودلالة، بينما في (القصيدة الصورة) فمن المحتمل هذا التوازي، ومن المحتمل أن تتسلسل دلالياً فقط، وهذا ما تجسده قصيدة (مسخ)[3]:

أيها الدم المتدفق من شريان

يمامة

ومن قطيع الزراف الراكض

في خضم الغاب

يا دم الصرخة الأولى في بهيم البدء

دم السلطعون

ووحيد القرن

وقوافل النمل التي ورثت

عرش سليمان

حيث سقطت قناعة

في بطن سمكة

أيها الدم الأول

أعرف أنك دمي قبل أن يتشكل

هذا المسخ

ربما يميل بعض القراء إلى موضعة هذا النص الشعري في (القصيدة المتساردة).. ربما لهم ذلك.. لكن تكرارية لفظة (الدم) والارتكاز عليها لا يعني نهوض القصيدة على السرد الشعري وإن تمظهرت بشيء منها بهذه الهيئة.. لأن الانقطاع الذي يفصل صورة (الدم) عن صورة (الدم) يتم من خلال البنية الظاهرة.. بينما تسلسلية صور (الدم) تتحقق في البنية الباطنة التي تركز على الدم كرمز هيولي للنشأة، يستمر في الانشطار في عناصر العالم والكون والطبيعة والذات.. وعلى هذا، يتآلف الانقطاع المتخارج مع الانشطار المتداخل متجهاً من (المسخ) كرمز للإنسان المشتمل بالضرورة على الشاعر، إلى لحظة البدء والتكون.. وتتماوج إيقاعية اللحظة المسبورة، كإيقاع استرجاعي، يتكاشف مع إيقاع المخيلة.. وصوتيات هذا الإيقاع تتبعثر منجدلة مع إيقاعها المتثاقف المرتكز على خلفية موروثة، زمنيتها (البدء)..

وتكوناتها: (تشكيلية هذا البدء) ضمن أشكال من الرموز... لقد كان محوراً إضمارياً كثّف الحيز المشحون به وأسقطه على عدة أبعاد مثلاً (بطن السمكة) كما تحيلنا إلى (الظلمات) بما في هذه الدلالة من تشعبات إحالية مختلفة (ظلمات النفس/ ظلمات القبر/ ظلمات الحياة/ ظلمات ما قبل: النشأة/ ظلمات ما بعد - مسافة ما وراء الموت/ إلخ).. وأيضاً تختزن (السمكة) احتمالاً لا ينفصل عن (لحظة البدء) ولما تتراءاه إحدى فرضيات العلم (السمكة الضوئية بداية الكائنات الحية).. وتشتبك علاقة أخرى بين علامة (الدم) و(انبثاقاته الصورية) بحيث نجد فائضاً دلالياً تتنازعه الفلسفة وعلم النفس والاستشراقية المتحاورة مع (الزن الياباني)..: الانتشار في كل شيء.. وهذا الانتشار محمول على (دم المكونات الطبيعية): (الزراف/ اليمامة/ السلطعون/ وحيد القرن/ النمل/ السمكة/..) وهذا الحضور في كل شيء هو دليل على تجذّر المرء في البلازما الأوالية التي تشترك فيها الإنسانية.. (أيها الدم الأول) صورة تتآصر مع (الدم المتدفق) من مجتمعية القصيدة، ومع صورة الصوت (يا دم الصرخة الأولى).. تلتقي إيقاعات الحواس متشكلة صوراً سمعية وبصرية ومخيلتية تخاطب (الكون)..

(4) - القصيدة البارقة:

تتوامض هذه القصيدة متجولة من أبجدية (الحالة) إلى

أبجدية (ما فوق الحالة).. يتسع اللامعيَّن تبعاً لشحنات التوامض المتواشجة بين الرموز والغامض والبنية الزمكانية النصية المنعكسة من بنية التراثي وحدوس ما يغيّبه المدون:

في هذه البقاع القصية

هذه البقاع المهجورة حتى من عواء الذئب

أسرج ضوء الشمعة

وأسافر[4].

ألا تتمرأى في هذه القصيدة حياة الشاعر (سيف الرحبي)؟.. ألا تختزن تجربته مع الواقع ومع الشعر؟ ألا ينكشف المحجوب من درامية الصراع بين (البقاع) الموضوعية والذاتية؟..

تنفرج حركة كل هذه التساؤلات مع حركة السفر كـ (ديمومة) لا تثبت، بل، تصارع (اللامحدود) المنبعث من إيحاءات (البقاع) بصفتيها (القصّية) و(المهجورة) بما في هذه الشبكة الرمزية من كناية على ارتياد المجاهيل، والظلمات، والابتعاد في القصيدة التي تعتبر الأثر الوحيد الذي يظل ضوء الشمعة = كي يظل (لحظة البقاء) في لحظة الرحيل) المستمرة.. تتناغم (البقاع) مع (ضوء الشمعة) مع (المجهول) تقابلياً.. وأيضاً، ضمن إمكانية استبدال عنصر بآخر.. تعزف هذه القصيدة معانيها الشاسعة كأثر لأثر التوامض.. وتترك (السفر) سيمياء لحركة لصدام في مدى فاصل بين الوجود واللاوجود..

* * *

ولا تدور شعرية (الرحبي) في فلكية المتشكل تجريدياً، بل، تكتب معاناتها من الواقع موازية بين الوظيفتين (التوصيلية) و(الشعرية).. هاجسة بذاك (التلاشي) و(الانهيار) و(الخرائب) و(الحرائق) و(الاستلاب) و.. نمثل لذلك بصور من قصيدة (ما من بلد قصدنا)[5]:

ما من امرأة أحببناها
إلاّ وسبقنا إليها الأعداء.

ما من بلد قصدنا
إلاّ وهدّ أركانه الحريق.

ما من جرح ضمدناه بعيوننا
إلاّ وانفتح على مصراعيه.

* * *

(4 - 4): هجسيّة الاختلاف:

منذ تجربته السردية الأولى (بوابات المدينة) والقاص (محمد الرحبي) يجرب عمودية السرد، وتقاطعات عناصره، موظفاً الذاكرة في الحلم، والحلم في الفضاء القصصي.. ولينجز القاص سرد الحالة، فإنه يرتكز على (شبحية الشخوص) وعلى (شعرية المسرود)..

وفي البؤرة التي تشتبك فيها مكونات هذه الثيمة - ومن المحتمل أن تكون القصة بكليتها «بؤرة» - تتحرك القصة كحالة هاجسة بالاختلاف الناتج عن الانزياح نحو حضور (المخيلة) الهاجسة، بدورها، بسريلة الحدث - الأحداث - عن طريق تقنية المزج بين المشهد الواقعي وإيهاماته الزمكانية المتنوعة واستخدامات إيقاع الإسقاط والإحالة والحلول..

(القرية تغفو ويبقى موتاها يعبثون بخيوط الضياء.. يضحك القمر منهم ويتوارى.. في ذلك اليوم، نَمتْ على رأسي شجرة ضخمة، امتدت عروقها إلى قلبي وشربت من غديره حتى وشربت الشجرة وسقطت مقتلعة كل ما تعلق بتلك الجذور)[6].

تتشكل مشهدية القص كـ (صورة سردية) تتناسل إيحاءاتها (لوحة) غير مؤطرة، تتلون فيها الدلالات لتمنح الإيماء والأعماق والبنية حركية درامية تلوّن الموت بالحياة، الحياةَ بالجنون، بطريقة لا تنفصل عن المعاناة الذاتية والموضوعية..

عبر مجموعته (ما قالته الريح)[7].. يعزف (محمد الرحبي) تحولات الريح وكلماتها تبعاً لـ «صولفيج» يختلف من نسق لآخر.. فهو إيقاع انتظاري برانياً، ومتحرك جوانياً في قصة (المنتظر) التي تعتمد على الجويان الجواني لـ (الذات الساردة) التي يتوارى خلفها القاص، مكوناً من المسافة التي بينه وبينها تأويلات أولى لـ (الريح) تتمظهر مع (البطل) ذي (الشخصية

الإشكالية) المعتمدة على (المونولوغ) في سرد ما يجري في ذاتها وفي الواقع الذي تحيل إليه..: الإنسان (أصمّ/ أبكم/ أخرس) والكلمات لا تكفي.. لذلك يظل السواد (قططاً ساهرة)، ويظل البياض كـ (دون كيخوته) و(طواحين الهواء)..

وفي قصته (الحكاية) يستند على الشخصية الرئيسة في (ألف ليلة وليلة) جاعلاً من البياض المؤجل حيزاً يهب من رياح الماضي (شهرزاد) الحكاية، إلى (شهرزاد) المعاصرة، وذلك ضمن بنية إسقاطية تقارن بين ظل الأنثى السابقة الذي ظل محافظاً على فاعليته في النص الأصلي وفي مخيلة الكتّاب وفي نص الحياة، وبين هامشية الأنثى الحالية وتحولها إلى كتلة وهم وغرائز تبرز من (القنوات الفضائية) ولا يكترث بها (شهريار) اللاهث وراء (شهريار).. وبذلك تكشف قصة (الحكاية) عن الذات الذكورية عن طريق إحلالها محوراً بديلاً لـ (شهرزاد)، وعن طريق كشفها لميل غيرها نحو غيرها، ليس في المعاش الحالي، بل كذلك، في المعاش الماضوي عن طريق العودة بين الفينة والأخرى إلى تضمين فقرات مناسبة من (طوق الحمامة) مثلاً ما جاء من كتاب (ابن حزم الأندلسي): (يحكي عن الحسن بن هانئ وعلاقته بمحمد بن هارون المعروف بابن زبيدة/ ص 12) وعبر هذه الإشارية للأحداث الحالية والماضية يتبين سر العنوان (الحكاية) ويتبين أسلوب كتابة القصة المرتكز على تقنية سينمائية تتحرك فيها المشاهد بين الأمكنة والتفاصيل، وبين الوصف والتضمين الذي يشكل بؤرة للإسقاط والإحالة في نفس الوقت، حيث لم تعد

تنفع «شهرزاد»، وحيث لم يعد يرغب «شهريار» الشاذ إلا بـ (نمط) يظهر في الخاتمة.. بلا شك، واضحة مرامي القصة: إلى انتفاء الأخلاق والقيم عبر كل الأزمنة: (يرن جرس الباب، متثاقلاً يدلف شهريار إلى الصالة التي تشرف على بركة السباحة، يدخل الخادم، وشاب في مقتبل العمر، يتراءى في خيال الليل شفافية مفرطة. تتثاءب شهرزارد. تضغط على الهاتف المحمول عدة مرات، وتبتسم تلك الابتسامة ص 14). لا تخلو قصة (صدر الريح) من الرومانسية التي يتسم بها كل من: الحوار/ البوح/ الحلم الذي يرافق (أمل) كشخصية أنثوية وكرمز لكل الأشياء المفقودة مع الحبيب والعاشق، وقابلة للانوجاد كـ (أمل) في الزمن الآتي الذي من المحتمل أن يكون زمناً سرابياً، غير مستقر، وبلا أمل.. جرح المرأة يتبدى من خلال الحب والمعاناة والانتظار والسراب.. ومن هذا الجرح يشرف القاص على البنية المجتمعية التي تجعل من الرجل حصناً يحمي من (الريح) وتجعل من المرأة جروحاً دائمة التعرض لـ (الريح): (أغمضت عينيها، وغابت في حلم العناق، وحين أفاقت، سألته عن مدى صلاحية الحب في صدره.. أجابها: «سيحميك من الريح».. ص 15).. فأية ريح تلك التي ترامزت في المجموعة وفي عنوانها؟ هل هي ريح المجتمع؟ أم ريح الصراع؟ أم ريح الكشف؟ أم ريح التسلط؟ أم الريح القارئة التي كتبت النصوص مخلفة رموزاً أخرى للقاص والقارئ؟..

تتراكم كل هذه الاحتمالات في ريح المجموعة المتوزعة

كحالات في النصوص توزعاً إيحائياً، يشتبك في العنوان مشكلاً كلام القصص (لغة الريح): خالد يحلم بالبحر، وهو في شفافية الحياة يناجي السفن البعيدة، تلك التي بلا مرسى، يجمع الريح في باطن كفه، يكتب على الرمل شيئاً ما، لعل يوماً يأتي ستكف فيه السفن البعيدة عن الدوران وسط البحر.. على الشاطئ - ويحبر الريح - وضع علامة استفهام كبيرة، جاءت الموجة، حطمتها، ضاعت العلامة، وبقي في رأس خالد سؤال.. أضاعت إجاباته مساءات البحر المتأخرة، ورعشات كأنها جلجلة الاحتضار/ ص 18).. تتمظهر في قصة (أطلال حلم) رموز الريح كـ (لا شيء) وكـ (سواد) دائم التلون بالصراع مع (البحر) المرادف في هذه القصة لـ (الموت) الذي تؤديه الشخصية ممارسة (الانتحار) نتيجة فشلها في الحياة بعد الدراسة والشهادة و.. تنتقل القصة بين مقطع وآخر من مقاطعها الخمسة انتقالاً إيقاعياً فيه من السرد الشعري ما يلائم حركة الصراع واستفهاماتها التي ظلت... بدون أجوبة.. ربما عثر (خالد) على (الموت) كإجابة أخيرة يلاقيها (الفجر) أيضاً: (.. متوحد، عن هذا العالم، يجلس على بساط الرمل يلتحف الظلام.. السؤال يكبر.. الإجابة في عمق البحر.. «الليل من أمامي، والبحر من خلفي».. المدينة تعتصر أوردتها، وتنام كل فجر.. والفجر حمامة دون جناحين، تسقط في قاع البحر.. ص 20)..

تتفاعل تأويلية الرموز مع وظائف مستويات الحركة التي تجتمع لتنجز منتوج النص المؤلف من عدة معابر: المعبر

السيكولوجي بنوعيه: الذاتي المجسد بـ (خالد)، الموضوعي شبه المجسد بـ (المدينة) و(الفجر) والمعبر الثقافي المندمج مع خلفية النص الصراعية بين (البحر) و(الحياة) و(الموج) و(التيه)..

تتداخل ميكانيزمات المعبرين في وحدات القصة: الجملية سريعة الإيقاع، والمشهدية متقاطعة البنية.. وتأتي التحاورية مع الموروث (كلمة طارق بن زياد) هادفة، ومغيَّرة، وموظفة بطريقة تخدم الإيحاءات التالية لها (الحمامة/ الفجر/ المدينة) المختزنة إضمارياً في حالة البطل (خالد) حيث تغطي هذه الإضمارية حيزاً مضافاً لدلالات (الليل/ البحر/ الآن) وتعكسه: (المدينة تضاجع أضواء المصابيح حتى الفجر.. والفجر حلم النائم، ونصب الساهرين.. خالد والمساء.. خالد، وحلم السؤال.. خالد، ووهم الإجابة ص 20)..

تتفجوى الحالة المتصارعة مع ألوان الوهم والحلم والموت، لتشمل أشياء كثر.. وتتداعى حركية المعابر عبر الجواني المتهامس، الاستذكاري الذي يستعيد وقْع حوارية الأب والأم والحلم.. ذلك الحلم الذي يصير (خالد) (أطلاله) و(جثة) ستبرز على (المتاه) حاملة رموز الظلام والمدينة واللاشيء..

سردية (محمد الرحبي) تتوه كالزمن الذي تكتب عنه وتعكسه بحالات مختلفة..، يجمعها هاجس الشعرية الذي يتناول العناصر: من حدث وشخوص وزمكانية وعوالم داخلية ومحيطة، بشفافية تستغور بُعدها الأول وتحفر في حواس العمق

التي ترغب في أن تكون مكانية جديدة للنص، وفضاء آخر للحظته المنكتبة بتنويعات متعددة ضمن هذا الهاجس.. فهي إمّا أن تكون شعرية في الدالة والدلالة على صعيد الجملة، أو المشهد، أو القصة.. وإمّا أن تكون شعرية في الحركة الدلالية على صعيد المثاقفة بين المقاطع وكلية القصة.. وإلى هذه الجوقة الهجسية، تنتمي قصة (نجمة/ ما قالته فرح، أو ما قالته الريح/ الرؤية/ شفاه المقابر/ منى.. مواسم الجفاف والمطر/ أطلال حلم/ مجرد ملاحظة.

ولا تبتعد كثيراً بقية القصص عن هذا المدار الذي يظهر فيها أقل كثافة.. كونها تركّز على عنصر سردي واحد تتمحور حوله العناصر الأخرى.. في حين تتداخل كافة العناصر السردية في القصص الهاجسة بالشعرية.. فمثلاً في قصة (ليلة) نتراءى كيف تتسارد القصة أبعادها المتمحورة حول حدث الختام، وكيف تنسرد الحالة بضمير المتكلم الذي يملأ شواغر الغائب من الحدث عبر المونولوغ المتخاطب مع الذات (الذات الساردة + الذات القارئة)، والمتخاطب من زاوية رؤية ثانية، مع الموجودات التي تطفو على الجسد القصص من خلال تشاكلات الذاكرة مع الحلم مع الهلوسة منتجة توتراً يتصاعد مع البنية التي تُواري الحدث الرئيسي حتى خاتمة النص.. وتتصارع هذه التشاكلات مع شبحية الموت وحضوره عن طريق الأخ الصغير للراوي الذي مات حينما كان السارد طفلاً أيضاً.. ومن هذه النقطة الختامية تبدأ تسربات

الموت إلى بداية القصة مستحضرة مقول شخوص أخرى اندغمت مع مقول الأنا: (الجدة/ الأب/ الأم/ مجتمع القرية)..

وتتمسرح قصة (الكارثة) بين الديالوغ المشخّص بـ (المتهم) و(القاضي)، وبين تدخلات صوت الراوي الواصف للشخوص ومحيطها وخلجاتها الداخلية عارضاً عبر الجلسات الثلاث حدثية القصة التي تدور في قاعة المحكمة المتكوّرة على المتهم بسرقة قلم.. يوظف القاص هذا المتّهم الموقوف في مربع خشبي كنموذج لفئة محدودة الدخل، ومحدودة في (مربع) أيضاً.. لا يهم العدالة جوع هذا الشخص وراتبه الضئيل الذي يعول عدة أفراد (الزوجة والأبناء).. (يا من يقف وراء الكرسي.. الراتب يبكي أيام الشهر الأولى وأبكيه بقية الأيام ص 32).. ويتضح من خلال الحوار أن المتهم بريء والمدير سارق:

(يفتح أحدهم كتاباً سميكاً، وتنهال الأسئلة على المتهم..:

- كم راتبك حتى تضطر إلى مدي يدك إلى مال الغير؟

- هل أقول الرقم الموجود في دفاتر العمل، أم الذي يصل إليّ صافياً؟/ ص 30)/ (- أخذته إذن بعد طول انتظار وترقب..
- نعم، ولكنني أخذته من سلة المهملات، أخذته بعد أن أحسست أنه فارغ.. ص 31).

وفي فقرة (الحكم) تظهر العدالة - كعادتها - بلا عدالة.. ويأتي بريء جديد للمربع الخشبي كي تحكمه العدالة.. هذه العدالة الحريصة على ملامحها المشوهة، تتوزع على القصص

كثيمات وهموم اجتماعية ونفسية تشير لهموم الروح والحب ودورات الموت والحياة والضغوطات الخارجية وجراحات الشباب المتعلم الذي لا يجد عملاً.. وفي هذ المجال تظهر، إضافة لقصة (أطلال حلم) قصة (مجرد ملاحظة) ذات الفنية المتسربلة العناصر:

(1) - الزمكانية : (في الناصية مدن تبعث بالأشياء (...) كانت الريح تسكن الشارع، وكان الشارع يسكن أرجوحة العبث. ذات يوم أيقنت الريح أن الأسفلت محرق، وأن طعم النار هو لون الثلج، وأن طعم الثلج هو لون النار. ص 33/ أخرج المفكرة وكتب: الزمن يسكن قارعة الطريق، والمكان يسكن كل شيء ص 36) تتعالق هذه البنية مع احتمالاتها لتشع بـ (العبث) كحيز جمالي لم يقتصر على شعرية اللحظة المسرودة، بل اتسع موهماً بـ (اللاجدوى) لأن رموزه الزمكانية المتحررة من التناقض إلى التناقض ستفكّ شيفراتها عبر القصة لتكون (الثلج والنار) + (الصمت والصوت) + (الزمان والمكان) + (الحياة والموت) التي لا تكتمل إلاّ مع سريلة العنصر الثاني.

(2) - المخيلة: التي تنشطر إلى وقْع حواري، مصدره المونولوغ، وتحولاته الديالوغ.. فالحوار الداخلي يستعين بشخص آخر ليجعل من نفسه حواراً خارجياً.. والشخص الآخر هو (الأب) المنبثق بصفته كأب وبصفته كـ (الرجل الوهم) كما

يصرح بذلك (الراوي) الذي يدمج الحوارية بسريلة (الشخص) المتجسد بـ (بطل) القصة كشاب وزع كل نسخه الجامعية بغية الحصول على عمل.. حلم لم يتحقق، حلم بعيد، كان (الموت) أقرب منه..: (- هل عبرت إلى الضفة الأخرى؟ - لم أجد الجسر. - هل عبرت إلى الضفة الإخرى؟ - أضعت الدرب. - قلت لك للمرة الألف: هل عبرت إلى الضفة الأخرى؟ - أضعت قدمي، ولم أجد شيئاً إلاّ الضياع يا أبي... غادره الرجل الوهم، جلس القرفصاء على حافة الرصيف، خفض رأسه كأنه يتأكد من وجود قدميه.. ص 34). الشبكة المتوارية للمتناقضات في العنصر الأول (الزمكانية) تبدأ بالانبلاج في عنصر (المخيلة) التي تتحول إلى (زمكانية) جديدة تتسارد الجواني المتأزم مستحضرة صوت (الأب) ومتحاورة معه حول (الضياع/ اللاجدوى) العبثية): (- ماذا ستكون هناك؟ - عابداً لصنم، ساعات كل يوم. - لكنك ستكون نسيجاً فوق كرسي، أمام طاولة. - دورة الحياة. أو دورة الموت. ص 35).. ويظل ظل الموت والحياة متناوباً للون الثلج والنار، للون دم الشاب الممتزج مع لون الأسفلت، للون تلك المدن الغارقة في مساحات الورق حيث لا شيء يحمي من (الريح) ومن (الحلم الحارق) الذي يتخذ مسارب أخرى في قصتي (نجمة)/ (ما قالته فرح.. أو ما قالته الريح)..

(1) - في قصة (نجمة) (يغدو الحلم كـ (نجمة الأنثى التي تزور الطالب الشاب في عزلته..، وغربته.. تتوازى في هذا النص: (النجمة) مع (الحلم) مع (الريح) توازياً يخرج عن الإسقاط إلى مسافة الحلول الموقَّعة بدهشة تنجزها نهاية السرد.. الفتاة تطرق باب الشاب.. وتزوره لتستعير منه بعض مراجع البحث ويحدث أن يعيرها زميلها المرجع الوحيد الذي اشتراه.. ثم يظل منتظراً أن تكرر زيارتها.. أن تعيد المرجع لكنّ (نجمة) لا تظهر ثانية.. و(الريح) تظل تطرق على الباب.. يتوتر هاجس الانتظار، فيذهب الشاب للاستفسار من موظف الإدارة بالجامعة.. (أسأله عن نجمة زارتني ذات مساء، حملت كتابي وأشياء أخرى لا تحصى ولا تذكر.. يقلب ذلك في ملفاته، يبحث في الأسماء، يجده بعد ساعة من عمر الزمان، قرن من عمري.. يريني صورتها.. أراها لأول مرة بهذا الوضوح.. فالشمعة ألقت بظلال الرعب على كل شيء. قلت له: نعم، هذه صورتها.. الغمازتان البديعتان على الخدين كأنهما خيال مبحر من أساطير قديمة، والوجه التاريخي الفرحي.. سألني متأكد؟! قلت: نعم. أجال بصره في ملامحي، كأنه يتأكد من شيء ما (...): هذه ماتت منذ عشر سنوات في حادث سير عندما كانت في السنة الجامعية الثالثة/ ص 48/49)..

يناور الحلم السردي على أبعاده ليجعل من سرديته بنية

متحركة عبر الزمن وعبر شعرية المتن والمبنى وعبر المخيلة المتمثلة بـ (الريح) وقد جنحت إلى إنشاء حيز أسطوري يتمرأى بعد حدث الدهشة، مزيحاً اللاوجود إلى وجود كدهشة لاحقة، تتراكم في المقطع الأخير الذي تظهر فيه (نجمة) ولا تظهر.. تطرق الباب فيفتح الشاب المزلاج، لكن، لا أحد سوى (الريح) و(ظل نجمة) المتبرزخ كحد فاصل بين لحظة الحضور والغياب: (وجدت الريح تبعث بكتاب، ووجدت ظلاً يتقاطر في ضوء القمر، ووجدتني أعبر الحد الفاصل بيني وما أمام الظل. أمشي ظلاً وراء نجمة، أو وراء ظل نجمة. ومنذ آلاف السنين مازالت نجمة تغيب في ليل الوحشة والظلمة والبرد، وأنا خلفها، تاركاً غرفة صنعت من ألواح الكرتون، وشمعة تبعث بها الريح، وباباً فاتحاً ضلفتيه لا يخاف من طارق الليل، وأمامه كتاب تقرؤه أشباح العتمة. ونجمة لا تقف فأسألها، ولا خوفي يوقفني فيسألني. ص 49)..

تتراص آثار الغياب مرموزاً إليها بـ (الغرفة وموجوداتها المتبقية من البطل: (1) مادياً (الطاولة/ الكرتون/ الكتاب/ الباب المفتوح). (2) معنوياً (اللاخوف/ الأشباح/ العتمة/ المقروء من الكتاب) وتتعامد بنية الآثار السردية مع بنية الآثار المخيلتية من زمن ممتد (آلاف السنين) ومن حلم لا ينتهي، ومن حركة درامية لا تتوقف، اختزلتها الجملة الأخيرة.

(2) - في قصة (ما قالته فرح.. أو ما قالته الريح) تخرج (فرح) من مخيلتها كسرابات مخيلة تنطلق من (الذاكرة)

كثيمة ترتبط بواقع عاشته فرح مع حبيبها الذي تعيش معه روحاً وجسداً.. حباً وعشقاً.. حلماً وارتجافات.. لكنه لم يكن لها.. لذلك، تصاب بهزة نفسية.. يجعلها القاص المركز البؤري الهاذي الذي تنبني عليه القصة بمقاطعها السبعة المتشكلة كمتاهات جوانية للذات ووجداناتها المتصارعة مع ما حدث ويحدث.. يتواتر السرد بين الغيبوبة وبين تسلل حضورات الآخرين (الطبيب/ الأم/ الأب/ الأخت/ الصديقات) تواتراً غير متوازن يجنح نحو داخل (فرح) الملتفة حول ذاكرتها ولحظاتها التي قضتها مع من تحب.. السراب المخيلتي يتشظى إلى (الريح) كـ (فرح واهم) وكـ (حب غير حقيقي) يتأجج عبر لازمة صوت الرجل (والصوت يناديني: «فرح».. كم أحبك يا فرح). (الحب/ الريح/ المتاهة) وحتى (الفرح) شبكة عنكبوتية يحركها طرفان (القاتل/ الضحية): (في إيماءة الروح نحو المدن الخربة، استغاثة وفي الغابات المحروقة، يخرج عصفور النار يبني أعشاشه، كالجسد تماماً، حتى إذا غابت أدخنة الحرائق طار العصفور يبحث عن نار أخرى، عن مدينة مشتعلة يسقط فيها أعشاشه. هل فطنت إلى الذبابة التي تحاصرها خيوط العنكبوت، تظل في تلك الخيوط الواهية تفتش عن خيط النجاة، لكن ذلك الكائن المتوحش في هيئته يطبق على الضحية، هي لن تقاوم، مكبلة بخيوط الشبكة، كالجسد تماماً ص 56)...

لا فرق إذن، بين مجتمع الغابة ومجتمع البشر.. لذلك، فإن الاسم الآخر لـ (فرح) كان (سراب)، ولذلك يكتب الراوي تحولات الجسد عن طريق (ما قالته الريح) حيث تمحوه الريح وحيث لا تثبت الأقوال ولا تستقر: (أغتال الوقت، أتشظى في روائح الحياة البائسة (...) أشرد في مضيق الذاكرة كي لا تدخل قطارات الخوف كل شراييني، أعبر الجسر إلى الجسر، وأبدو من بعيد كالمعلقة بحبل مهترئ، وفي الأسفلت هاوية سحيقة ص 50) تنقسم الذروة - الحبكة - إلى شطرين: (البداية) و(النهاية) بينهما ينتسج الوقع الرجعي للمشاهد والأحداث مرتكزاً على إيقاع جملي متلاحق، مكثف، شعري، موظف بما يحبك زمنية (الآن) مع (الماضي) مع انقطاعات الحالة السيكولوجية المتناسبة مع ضمير الأنثى المتكلم (فرح) ومع جراحات روحها وجسدها وذاكرتها الرانّة مع صوت شبكة العنكبوت (الرجل المزيف - الحبيب الكاذب).. يتكور الاستهلال مع الختام لتتم القصة موسعة في شبكة مفرداتها التي لم تقتصر على عالم (المدينة) الوحشي، بل، قارنته مع عالم (الغابة) بهوامشه وأجزائه وإسقاطاته.. ولقد ربط القاص كل هذه المنافذ بكلمة الإهداء السابقة لبداية القصة (إليها.. سراب المخيلة التي داومت على استرجاع الصور، وفي حناياها شوك غادر مرايا الوردة. هل يجدي كل ذلك؟..). تتكثف إيقاعات (الريح) كلفظة ودلالات ورموز، مشكلة حقولاً من الحركة كلفظة ودلالات ورموز، مشكلة حقولاً من الحركة موزعة بين (الذات) الإنسانية وبين التحولات

الخارجية المعتم منها: كالجهل والتخلف والوضع الحياتي السيئ على صعيد الناحية الاقتصادية والمجتمعية والفردية المتعلقة بفقدان الوعي بالتعامل مع الآخر من أناس وموجودات، والمضيء منها: كاختلاجات الحب والتماهي مع عناصر الطبيعة المتوارية في الريح (المطر/ السحب/ الفرح/ الحلم).. بين هذين الحدّين، تبرز (الريح) كمعادل يشترك مع فضاءات النصوص الزمكانية (الجبل/ السهل/ المدينة/ القرية/ الشارع/ الغرفة/ السيارة/ التلال/ المساء/ الصباح/.. / السنوات/ الليالي/ القمر/ الشمس/ الأرض/ السماء) تشترك في إنشاء علائق زمكانية نصية تنتقل من جهة المرئي إلى الجهة اللامرئي ليتمحور حولها النص مستتبعاً أحد عناصره، مثلاً «الحدث» الذي يظهر في قصة (حدث)، أو «قصة الشخوص» مثلاً (ابن سهيل) المنسردة بضمير الغائب المتواطئ معه القاص، وقصة (منى.. مواسم الجفاف والمطر) ذات البطل الإشكالي المنبسط عبر «المونولوغ» المنعكس على انقلابية التضاد (الجفاف/ المطر) حيث تنكمش هذه الانقلابية في (منى) لشخصية المنبثقة من أعماق (المونولوغ) المساوي لـ (أنا) الراوي، والمتحولة بين حَدَّي التناقض (المواسم) من واقع إلى حلم إلى ذكرى إلى أمنية إلى مطر وسراب.. وإلى ذات التصنيف تنضم قصة (خمس رسائل ووردة) المرتكزة على (الرسالة) كثيمة فنية تحمل مونولوغ الشخصية الإشكالية المتكلمة المنحازة إلى تأملات رومانسية تبوح بين شعرية اللحظة والحالة وإشباع (الوردة) بالتشخيص والرموز

والذات الأخرى كمخاطب ومرسل إليه، إضافة لإظهاره كعنصر مساعد فكّك القاص تراكيبه إلى خمس محاور: (الوردة بأزرارها وألوانها وقزح حركتها المرافقة لـ (الصباح)/ (الندى) وانعكاسات تناميه بين السحب والظلال وقلب المتكلم./ (الاستدارة المشعة) وتحولاتها مع شمس الظهيرة وتضخيم (دُوار) العاشق وغيبوبته إلى (ألف عام) والاتجاه نحو (الظن) المعبأ بخشية على تحجر (الوردة) حيث تنقلب البنية المدلولية من شبكتها إلى شبكة الرغبة في الأسطورة مع بروز لفظة (العنقاء)/ (العطر) وإنتاجه لنسق مرافق مرادف لـ (دم) العاشق الذي يستعيد بوقع رجعي احتمالات الظن المرتبطة بتضخيم الزمن: (أو ذاك الصباح الذي كان من ألف عام.. قرأ الجواب في شفتي.. أعطيته ما كتبت من كلمات.. بكى العصفور.. سالت دموعه براكين على الورقة.. ضاعت معالم الحروف.. أصبحت الورقة حروفاً وبقايا حبر.. شرب العصفور تلك البقايا وطار/ ص (78)) أما المحور الخامس، فهو (الشمس) التي تنشطر إلى شمسين (داخلية) و(موضوعية) بينهما يظهر المحو في الرسالة الرابعة، وتنكتب الذاكرة كغيبوبة وحاضر وحلم وطفولة ومساء. تشكل هذه العناصر حركة (الذات) بينما تنحو (الشمس) إلى الوردة).

وتشترك فاعلية (الحدث) مع (الشخوص) في قصتي (ابن سهيل) و(طفل المساءات الحزينة).. تميل قصة (ابن سهيل) إلى التمركز حول شخصية (ابن سهيل) كرمز لبطل متوحش يعيش في مغارة) وتتحرك حوله بقية الأحداث الزمكانية وانتقالاتها من

(التخلف) كزمن بدئي وكإسقاطية على كل (إنسان) يتغلب فيه نموذجه البدئي على لحظته المعاصرة: (الليل حين يسكب سواده في وجوه القرويين، تتدافع همسات خاصة في الجدر الطينية، تتعرى الطرقات من أمانها نهائياً، تتنازع الصمت المميت. سالم قد يأتي، لكن ثمة همسات قالت بالأمس أن سالماً غادر المكان إلى قرية أخرى، هو ذئب ليل، لكنه يأتي مع لمحات الغروب، حيث تدخل الأمكنة في دجلها وشعوذتها، تنصب خيام الخوف، تترقب عارياً لا يرحم. ص (39)).. كما هو مقروء فإن (الرجبي) يضفي على العلائق المألوفة طريقة قول لا مألوفة عن طريق إشباع الجهة المرئية من الأشياء والعناصر والتفاصيل بُعداً لا مرئياً (شعوذة ودجل الأمكنة) التي نجدها أيضاً منسحبة على مجتمعية قصة (طفل المساءات الحزينة) التي يسود فيها التخلف من ناحية وعي الشخوص (استخدام الثوم والعسل كمحاولة لشفاء الطفل ذي (8) سنوات، إضافة لدهن وجهه بفحمة) ومن ناحية الظروف الأخرى كعدم توافر المواصلات والمشفى والطبيب والكهرباء و.. إلخ.. صحيح أن القاص يركز - كما يشير العنوان - على الطفل المصاب بالحصبة وعلى موته، إلاّ أنه يركز أيضاً على حالة الأب الكهل بشكل مواز،.. لماذا؟ لأن القاص يعرض حدثية النص وشخوصه (الطفل/ النسوة/ الرجال/ القرية) عن طريق تحولات الأب وأحزانه وتمدده في الفراش بين مساء الموت وليل الموت.. متبعاً في ذلك: تقسيم داخل شخصية الأب وخارجها على بداية القصة ونهايتها حيث يستجمع الانشطار شظاياه عن طريق معاناة

(الطفل) متشكلاً معه (مرآة) لنسيج السرد بكل مكتوبه وإشارات هذا المكتوب. ولا تبتعد كثيراً من حيث الفنية - قصة (رؤية) المبنية على (شخصية مرآتية) هي (علي بن ساعد) العاكسة والكاشفة لكل مجريات الخفاء في شخوص النص الغارقة بالفساد. تبدأ القصة بجملة (الشمس لم تطلع) مشكّلة (لازمة خفية) تتواتر بين الجموع (الرجال/ الشيخ) وبين (علي بن ساعد: «المجنون» كما يُظهره مجتمع القصة/ «الرائي» كما يظهره القاص) وبين (الغريب) الذي يظهر في خاتمة القصة كـ (ظل مشابه للبطل): (يقرأ في أسفار الرؤية ذلك، عن قرية يرفع رجالها أعناقهم للسماء، ويجبرون أطفالهم أن يفعلوا ذلك، وحين يدلف غريب إليهم يسخرون من رأسه الذي لا يرتفع إلى فوق، لأنه مجنون، مثل علي بن ساعد تماماً. ص 65).

بإمكاننا أن نطلق مصطلح (الجملة - القصة) على جملة المطلع المتحركة كلازمة خفية (الشمس لم تطلع) وبإمكاننا استقراء منحيَيْها: (كسوف الشمس الطبيعي) و(كسوف النفوس والعقول والأخلاق والضمائر.. بين الكسوفين تعكس (الشخصية المرآة) تلك (الرؤية)..

وتختلف ظهورات (الشمس) في قصة (شفاه المقابر) لتتخذ مسارات (الريح الجوانية) للشخصية الساردة التي تمزح بسريالية بين ثلاثة أزمنة (المستقبل): (أعلم جيداً أن الشمس ستأتي غداً، وأن النهار سيقلع من مرساته عائداً إلينا، وأعلم أيضاً أن جبال

هذه القرية ستدثرنا موتاً، ومع رحلة الغائبين سنسارع إلى فتح أفواهنا كأنها الجحيم الأخير ص (66)). (الحاضر) الذي يتفجوى فيه النص مصطدماً بجمل الارتداد (الذاكرة) وجمل الترائي (الحلم). (الماضي) الذي يجسده حضور الجد في حيزين (الحضور) و(الغياب).. تتضافر هذه الأزمنة لتنبجس عبر عنصرين محوريين (الذاكرة) و(الحلم) يلتقيان في لحظة حاضرة (العيد) الذي ينتظره بطل القصة متحركاً معه إلى (الموت): موت الجد، وأشباه موت البطل: (الرعب أسلمني لموت مؤقت ظننت أني معه فقدت الحياة، وأن رجلاً في هيئة غريبة اقترب مني، وجه غريب لا أتبينه جيداً من خلال الحلم، لحية طويلة مرعبة كأمطار الشتاء.. سألني: - أين جدك..؟.. - مات. - ليس صحيحاً.. ص 67) يتحول داخل البطل إلى (شخص الحلم) أو لشخص الوهم) ليتحرك في حقول دلالية متعددة تشير في ذات الآن إلى (الموت/ الهجس/ الجد/ الداخل/ الريح).. من شبكة هذه الإشارات يتمّ الولوج إلى ما تخفيه (المقابر): (النائمون ينتظرون يوم القيامة، الأرض مبلولة، والماء يتسرب إلى أجساد الموتى فيبللها ص 67). وأيضاً يتم تشويش الصدى الحلمي بصوت الحضور (كأنه رجع الصدى، صوت جدي ص 68) وأيضاً وعبر هذه الإشارات يتمّ استبدال حيز الموت بحيز الحياة استبدالاً يمنح فاعلية الأول للثاني وفاعلية الثاني للأول، وهذا ما تعبر عنه جملة الديالوغ بين الحفيد (سالم) وبين (الجد) هناك في (الحلم) أو في (المقبرة): (- سالم.. اقترب.. - .... - هل تظن

أنني مت؟. - .... --- - هل أنت متأكد أنك حيّ؟. - .... - الحياة لعب ولهو.. كلكم تظنون الحياة. ص 68).. ولتأكيد فاعلية الموت كحياة على (الحياة) يعطي القاص الصوت الرئيس والوحيد لـ (الجد الميت) تاركاً صوت (الحفيد) كبياض وسكون وموت حقيقي وفراغ واهم.

وتأخذ (الريح) مجالية أخرى سمتها (عجز الحي) وفاعلية (الميت) حيث يغدو الغياب حاضراً كشبيه لـ (ذلك اليوم) المرئية من خلال مفردات ومشاهد وأنماط (الحلم) الذي يسريل احتمالات حضوره محولاً القصة إلى قصة ما فوق الحالة): (كأن زلزالاً فجرني إلى قطع صغيرة تناثرت مع كل قطرة مطر.. تتسع عينا أبي وفيهما ذلك الوهج الغريب. كل ما أعرفه الليلة أن الخوف مات، صوتي علاه الصدأ، ولساني تراجع منسحباً داخل حلقي.. أبي يواصل إلحاحه أن أذهب إلى قبري.... بعيداً عن المطر، ودون.. ص 69).. بعد ذلك يتحرك الحلم عن مساره ليمارس سطوته على (سالم) المحموم.. وفي نقطة (الصحو) و(الغيبوبة) يعكس القاص عدم وعي الأسرة: (الأب الذي يحمل ابنه إلى «المعلم - الشيخ» الذي يأخذ دور الشافي في القرية، دور القاتل في النص، وهو نفسه (رجل الحلم والموت والوهم) وهو نفسه (المشعوذ): (في شبه غيبوبة سمعت كلامه لأبي، الصوت سمعته من قبل. بعد جهد فتحت عيني، هو نفسه الرجل الذي قادني إلى حيث يكون جدي.. أعطيت صوتي أقصى قدرته على الصراخ، حطمتني الجدران من حولي، شعرت بيد أبي تلتقي وجهي عشرات

المرات.. لم أشعر بالألم.. هو مات أيضاً.. قال «المعلم»: به عفريت لا يخرج إلا بالضرب. في غيبوبتي كان هناك شيء يمزق جلدي، كأنني من بعيد أسمع أبي يبكي رافعاً رأسي، ورجلاً آخر يقول «لقد مات»/ ص (70).... يأتي توظيف الحلم في مجالين: (1) - المجال البدئي الذي ناقشناه سابقاً والذي حرك البنية إلى منعطف سريالي. (2) - المجال الموشوري الذي يؤكد عليه القاص كأبعاد حريصة على إظهار فاعلية الموت عن طريق نقل الحلم من حيزه (التحفيزي) - (البدئي) إلى حيزه (الفاعل) المشترك في دهشة انتقال النص من متواليات بُعدهِ الموتي الطبيعي إلى بُعده الموتي..! (رجعت محمولاً إلى الغرفة القديمة، أمي تبكي وأنا أشعر بدموعها تغسل الموت عني. ألبسوني دشداشة العيد البيضاء. وخرجت على الأعناق، نمت في قبري، القبر نفسه الذي رأيته في حلمي. وحين خرجت أبحث عن جدي، ألفيته غادر مكانه، فقط، كان هناك سعاله وبقايا الوهج في عينين بللهما المطر. (70)).. نتبين أنه عبر تشويشات الحلم بالحلم، الحضور بالغياب، الحواس بالحواس، البنية بعناصر البنية، كيف ترتفع الدرامية متوترة بتشويشات الحياة بالحلم، وموترة للقصة وحدة كبرى وصلت أقصى احتمال لها في الخاتمة المنفتحة على الأثر من خلال الآثار: (السعال/ بقايا وهج العينين المبللتين بالمطر) ربما بـ (الحياة).

* * *

عبر هاتين التجربتين: تجربة سيف الرحبي) الشعرية، وتجربة (محمد الرحبي) السردية، نشعر أن الإبداع العُماني يواكب حركة الحداثة العربية والعالمية، مواكبة تعي دورها، وإضافتها التي تسعى إليها ككل منتوج إبداعي.

المراجع

1) - سيف الرحبي/ معجم الجحيم/ سلسلة كتابات شرقيات رقم (27)/ ط 1/ 1996/ ص (58).
2)+ 3)+ 4)+ 5) - م.س/ رقم الصفحات على التوالي: (181)/ (109)/ (307)/ (275).
6) - محمد الرحبي/ بوابات المدينة/ مطابع دار جريدة عمان/ ط 1/ 1994/ ص (50).
7) - محمد الرحبي/ ما قالته الريح/ دار الشروق/ ط 1/ 1999.

* * *

قراءة في العدد (38) من "علامات في النقد"

محمود جابر عباس

● - «علامات في النقد» والحوار في الإبداع:

● - شكلت المجلة الدورية (**علامات في النقد**) ومنذ صدورها قبل نحو عشر حجج منبراً ثقافياً ومعرفياً ونقدياً، مهماً ومتميزاً، لمفكري وأدباء ونقاد ومبدعي المملكة العربية السعودية، ولعدد كبير من أعلام المبدعين العرب، والمثقفين والنقاد العرب في أرجاء الوطن العربي دون قيد أو شرط مسبق سوى الإبداع، وساهمت مع شقيقاتها الأخرى (**جذور**) في التراث وقضاياه وإشكالاته الراهنة، و(**نوافذ**) لترجمة الأدب العالمي، و(**الراوي**) التي ركزت على مساحة الإبداع القصصي في الجزيرة العربية، والتي جاءت جميعها ضمن النشاطات والفعاليات والجهود العلمية والإبداعية المتميزة التي تقوم بها النوادي الثقافية والأدبية في المملكة العربية السعودية العاصمة الثقافية العربية الجديدة للإبداع والحرية والحوار الجاد الذي يعنى بالشأن الثقافي بأبعاده المعرفية والجمالية والتكوينية والبنيوية في ضوء كشوفات العصر الكبرى، ومتغيراته الثقافية، ومواكبة الإبداع أينما كان، ومن أي مصدر، كما في النوادي الأدبية في (الرياض، ومكة المكرمة، والطائف، وجدة، والقصيم) وغيرها من ربوع المملكة، والتي دأبت على الاستجابة، وخلال العقود الماضية من عملها، لكل مستجدات العصر، ومعطيات

الإتجاهات والموجات والرؤى الإبداعية الحداثية الثقافية والإبداعية والأدبية في ميادين (التراث والشعر والقصة والرواية والنقد)، وتولي اهتماماً خاصاً إلى الأعمال الإبداعية ذات القيمة الفنية، أو العلمية الرفيعة التي تعنى بالثقافات والتنوع المعرفي والسيميولوجي والإشاري الشامل، ومنفتحة على كافة أشكال التعبير الإبداعي، وأساليبه وأنماطه الجديدة، بعيداً عن أي حجر أو وصاية أو انحياز أي تيار أو مذهب فكري أو أدبي معين ومحدد من خلال نظرة الأصالة والتأصيل الثقافي والأدبي والمعرفي الذي لا يتجاهل الماضي بكل منجزاته الحضارية الثقافية والنقدية المهمة، ولا يسعى إلى إذابة الشخصية القومية والإسلامية والحضارية والتاريخية لأمتنا، ولا طريق المغالين من التراثيين الذين يرون الوقوف عند الماضي بكل أبعاده ومستوياته دون التقدم خطوة إلى الحاضر، أو وعيهم بأهمية الماضي، وسبل الإفادة منه. ومن هنا كانت هذه الملامح الإبداعية الأصيلة التي ارتسمت في نشاطات هذه النوادي، وعبر مسيرتها الخيرة المباركة - بإذن الله تعالى - المكللة بالنجاحات والتقدم، والتي تؤكد دوماً النظرة الواقعية في الربط بين التراث والمعاصرة، وتساوقهما في تأسيس بنية رويوية وثقافية (منهجية ونظرية وتطبيقية) تستمد أصالتها من التراث، وتتقوى به في رؤياتها للعالم المحيط، ولكنها من جهة أخرى تسعى في إجراءاتها وصرامتها الإبداعية، وإنجازاتها النقدية إلى مضامين وأساليب وثيمات الحداثة المعاصرة بكل ألوانها وأشكالها، للإطلاع على كل ما

ينتجه هذا الكائن البشري في مختلف أصقاع الأرض، من ثمرات العقول، ونشاطات المعرفة، ولتشكيل رؤيا ثقافية ومعرفية جديدة ومتميزة في واقعنا العربي، وبلورة المنطلقات والمناهج والاتجاهات التحليلية والتأويلية والجمالية والداخلية لاستكشاف جذور وبذور هذه المحمولات في ثقافتنا العربية، عبر علائقية متميزة مع القراء والكتاب والمبدعين، وعبر النصوص الإبداعية أو النقدية التي لفتت إليها الأنظار بما تحمل من الخصائص والمكونات الإبداعية والأدبية والاستيحاءات النصية والسردية والشعرية الجديدة، وهذا ما جعل للنادي الأدبي بجدة، ولمجلته الرائدة (**علامات في النقد**) أن يتبوءا المكانة المتميزة وسط هذا الكم الهائل في النوادي العربية، والمجلات الأدبية في البلاد العربية، وأصبحت في وقت غير طويل محط أنظار القراء والأدباء، يسعى إليها، ويبحث عنها المهتمون بالشأن الإبداعي الجديد، وتصلها بحوث الأدباء والكتاب والنقاد من أرجاء الوطن العربي ومدنه وقراه، بما يؤدي إلى تعدد خطاباتها، وتنوع مناهجها، واتساع رؤياتها، وانفتاح تجاربها من خلال طرح المزيد من الأسئلة والحرص على توفير الإجابة، وحل الإشكاليات التي تواجه ثقافتنا العربية المعاصرة، لتنطلق هذه المجلة المباركة في عامها الحادي عشر، وهي أكثر قدرة، وأمضى سلاحاً، وعدة، تحرر القارئ العربي من الامتثال لرؤيا أحادية الجانب، من أجل إعادة صياغة العلائق والقيم والتطلعات التي تكشف عن تعددية الوعي النقدي الحداثي، وتستجلي لحظات التشكل الأولى له، والتي ترتبط

بالامتلاء الفكري والروحي لذات الفنان المبدع من خلال إعلاء حرية الإبداع، والتوق إلي الحضور والفاعلية، ورفض الوصايا والتدجين عليها، اعتماداً على حوار الثقافة التي تقترب من الأسئلة الخصبة والصعبة التي تطرحها المجلة باستمرار، وصولاً إلى التميز والخصوصية، ليس علي مستوى المملكة العربية السعودية فحسب، بل على مستوى الثقافة العربية الجديدة، وبهذا فإني وباسم كل مبدعي أمتنا العربية أسجل للقائمين والمشرفين علي نشاطات النادي الأدبي بجدة، ولرئيس وأعضاء هيئة تحرير مجلة (**علامات في النقد**) كل الإعجاب والتقدير لمبادراتهم الخلاقة، وجهودهم وجهادهم في السير إلى الأمام من أجل أن يكون لهذا الوليد الجديد في موطن الرسالة الإسلامية، ومهبط الوحي والتنزيل، المكانة التي يستحقها، وفي إثراء هذه التجربة ونشاطاتها وتعدد الاتجاهات والرؤى والمنظورات للتعبير عن مظاهر الخفاء والتجلي والظاهر والمخفي في روح الأمة العربية ومبدعيها عبر هذه المساحة الواسعة من الحرية والإبداع التي تتيحها مجلة (**علامات في النقد**) للمشاركين فيها والمنجز والطموح الذي لا حدود له الآن، أو في المستقبل، وأن من أهم هذه الطموحات أن المجلة التي بدأت بنحو مائتي صفحة، ترفع صفحاتها اليوم إلى ثلاثة أضعاف نتيجة لحجم المشاركات التي تتسلمها، ومن ثم الإصرار على المضي قدماً نحو الارتقاء المعرفي في أبوابه الواسعة لأنه عنوان التفرد والأصالة والإبداع والإنجاز والطموح المستقبلي الجاد والغني...

- 2 -

● - العدد (38) والتنوع المعرفي والإبداعي:

● - من يطلع على العدد (38) من المجلة الدورية (**علامات في النقد**) يدرك بوضوح حجم ما حفلت به من موضوعات متنوعة وغنية تراوحت بين الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية، وتناولت مختلف الاتجاهات النظرية والتطبيقية والمعرفية بمفهومها الواسع بدءاً من المقاربات الألسنية والسيميولوجية والاتجاهات البنيوية والتفيكية الأكثر حداثة، واتجاهات ما بعد البنيوية، وأخرى تستلهم منطلقات، ونظريات التلقي والقراءة والتأويل وقضاياه المتعددة بعيون متفاوتة في الرؤيا والجهد النقدي والهم الحداثي في أبعادها النظرية والتحليلية، وبالإستناد إلى أدوارها، ونصوصها الأصلية في مجالات الشعر أو القصة أو الرواية أو النقد أو الأجناسية الجديدة، فضلاً عن الاتجاهات اللغوية وفقه اللغة في إطار حركة منهجية متكاملة في التناول والرؤيا والأدوات والتقصي والفحص والمدارسة التي يصعب الإحاطة بها في هذه العجالة، مكتفياً هذه المرة بعرض ثلاثة بحوث منها لما تحمله من تعددية في الرؤى والأصوات والقراءات، وحيويتها وطريقتها في إيصال التجربة، وجماليتها الأسلوبية وسحرها الداخلي، بغية الوصول إلى تعميق ما يمكن تعميقه، وما يطمح كاتبها في تعميقه، وأكثرها إدراكاً ومشروعية وراهنية في الكشف عن رصد الظاهرة، ووضع أسس مواجتها النظرية والإجرائية في مواجهة الخطابات ذات الاتجاهات التدميرية

والتوقيظية المعادية لتراثنا العربي ولغتنا العربية، لغة القرآن الكريم، كما هي لغة العصر، وكشوفاته العلمية والمعرفية، وهذه أهم الملاحظات التي تناولت ثلاثة بحوث، وأبدأها بأولها:

1 - مقدمة في فقه اللغة!

● - وعنوان مقالة الأستاذ أبو مدين في الأصل هو اسم كتاب أصدره الكاتب والأديب المصري د. لويس عوض، ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1980، ويقع في أكثر من ستمائة صفحة، وقد اعترض الأزهر في وقته على هذا الكتاب، وأمر بمنعه وسحبه من الأسواق لأنه يسيء إلى اللغة العربية وتاريخها ونسبتها إلى غير أهلها، وإلى غير جذورها المعروفة، ويقول إنها تعود لسلالات اللغات (الهندية الأوروبية) دون أدلة معتمدة سواء أكانت تاريخية أم لغوية أم فيلوجية، وإنما من خلال اجتهادات زائفة ومغالطات تاريخية ودينية وفقهية ولغوية، وفي إساءة تحمل الغرض المسبق إلى الدين وإلى أنبياء الله عليهم وعلى نبينا محمد أفضل الصلاة والسلام. وقد سبق للأستاذ العلامة المحقق محمود شاكر - رحمه الله - أن فند مزاعم هذا المفتري من خلال كتابه (أباطيل وأسمار) وألجمه بالحجة الدامغة، والدليل الناصع، والبيان المشرق للدفاع عن اللغة العربية، لغة القرآن والوحي والتنزيل، وقد تعاقبت الأجيال والأزمان، واندثرت حضارات، وذابت لغات، وظهرت أمم وشعوب جديدة إلى كوكب الأرض، ولكن الأمة العربية بقيت خالدة شامخة بوجوده، مزهوة بسحر بلاغته وبيانه، وإعجازه وعباراته وأساليبه **﴿قل لأن**

اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا﴾ فمن المعلوم أن علوم اللغة العربية وآدابها وبلاغتها وأساليبها نشأت وتطورت في رحاب علوم القرآن، كما تعددت فنونها، وتشعبت فروعها، وتنوعت موضوعاتها، كلها في سبيل فهم (النص القرآني) الكريم، والوصول إلى ما يحتويه من إعجاز وأحكام.

وإذا كان د. لويس عوض يسمي كتابه (مقدمة في فقه اللغة) فليس فيه شيء مما يسمى مقدمة أولاً، وليس بالتالي فيه شيء من فقه اللغة ثانياً، وأول هذه المآخذ وأكثرها وضوحاً هو الخلط والاضطراب العلمي والمنهجي والاصطلاحي الذي وقع فيه الباحث، والذي يسود هذه المقدمة، فالباحث لم يستطع أن يفرق بين مصطلحات ومفاهيم علم اللغة (Linguistics) وفقه اللغة (Comparative Philology) وعلم الأصوات (Phonetics) وعلم الدلالة (Semantics) والنحو وتراكيبه وقواعده (Syntax) أو كما يسميه البعض (Grammar) وهو الذي درس وتخصص في فقه اللغة الإنكليزية، والتي جاءت ضمن محاضرة ألقاها الأستاذ (ألن) (Allen) بعد شغله الكرسي فقه اللغة المقارن في جامعة (كامبردج)، ونقل عنه الدكتور محمد أبو الفرج قوله «إن التفريق بين الاصطلاحين (فقه اللغة) و(علم اللغة) واجب للتفريق بين دراسة اللغة باعتبارها وسيلة، وبين دراستها باعتبارها غاية في حد ذاتها»[1]. وإذا كان (اللغويون) يتفقون على أن موضوع (علم اللغة) اللغة بكل جوانبها وأبعادها وموضوعاتها التي

اندرجت عند الغالبية العظمى التي درستها على أربعة مستويات (نحوية وصرفية وصوتية ودلالية) فإن (فقه اللغة) يدرس اللغة على أساس موقعها بين اللغات والمجموعات اللغوية، وخصائصها من إعراب واشتقاق ونحت والأنظمة اللغوية والمشتركات بين اللغات، والعلاقة بين اللغة والفكر، والتقسيم السلالي للغات ومجموعاتها، والذي يعني في النهاية دراسة حضارة معينة لأمة ما، والذي استهدفه الباحث د. لويس عوض في النتيجة النهائية للوصول إلى أن الأمة العربية ولغتها الكريمة، لغة القرآن، لم تكن لها جذور في الجزيرة العربية، وإن عرب الشمال من أجناس كانت غير عربية ثم استعربت، وأنهم مولودون من العرب، وغير العرب، متناسياً أن موضوعة (العرب العاربة والعرب المستعربة) هي من صنع اليهود، وهي أول ما وردت في سفر التكوين للوصول إلى نبينا محمد صلى الله عليه وسلم ليس عربياً!؟

وثاني هذه المآخذ وأجدرها بالتمحيص والفحص والمدارسة والمناقشة قوله إن اللغة العربية من جذور (الهندية الأوروبية) وأن هذه اللغات أصل المجموعات والسلالات اللغوية العالمية، وأن لغتنا العربية مشتقة منها، وناتجة عنها. وهذا ناتج عن سوء فهم وعدم معرفة بالمجموعات اللغوية العالمية التي أوردها الباحثون الغربيون أو الباحثون العرب في العصر الحديث ومنهم الأساتذة د. محمود السفران وإبراهيم أنيس ومحمود فهمي حجازي وتمام حسان ومهدي المخزومي وكمال بشر وصبحي الصالح وإبراهيم السامرائي وعلي عبدالواحد وافي وعبده الراجحي وأحمد مختار

عمر وغيرهم الذين قسموا المجموعات واللغات والسلاسل على أساس أن (اللغات الأفرآسيوية أسرة لغوية واحدة من أكبر الأسر اللغوية في العالم القديم والوسيط والحديث) وتضم عدة أفرع لغوية هي: الفرع السامي الذي تعد من أقدم اللغات الإنسانية التي وصلت إلينا مدونة ومن أهمها (العربية والأمهرية والعبرية واللهجات الآرامية) ثم (اللغات الهندية الأوروبية التي تمتد من الهند إلى أوروبا وتكون أسرة لغوية واحدة) وليست بينها لغتنا العربية[2]، مما يفند مزاعم وأكاذيب الدكتور عوض. وقد جاء مثل هذا الخلط والوهم من عدم معرفته بحدود المصطلحات بين (علم اللغة) و(فقه اللغة) ذلك أن الهنود القدماء هم أول من تناول (علم اللغة) وخصائصه ومنهجيته ونظريته من خلال الاعتماد على الملاحظة والتجريب والتأمل لا على النظرية المجردة في دراسة كتابهم المقدس (الفيدا) الذي يرجع تاريخه إلى (1200) ق.م، وبمرور الزمن أصبحت اللغة (السنسكريتية) لغة (الفيدا) وهي اللغة الرسمية التي تستخدم في التراتيل الدينية، وهي تشبه (اللغة اللاتينية) عند الإغريق واليونان، واللغة العربية الفصحى عند العرب، وقد اهتدى الباحث (وليم جونز) عام (1786) إلى اكتشاف أن هناك علاقة وثيقة بين اللغات (السنسكريتية واللاتينية واللغات الأوروبية الأخرى كاليونانية والجرمانية) التي ترجع إلى أصل قديم بائد. ويبدو أن الدكتور عوض قد التبس عليه الأمر حينما قام الباحثون في اللغات السامية بتطبيق المنهج المقارن في اللغات (الهندأوروبية) على

منهج البحث اللغوي في اللغات السامية وأدى إلى ظهور علم اللغات السامية المقارن الذي أفاد في تلك المناهج، وليس معناه وجود العلاقة السلالية أو العائلية بينها وبين لغتنا العربية كما توهم د. عوض[3]. وثالث هذه المآخذ والمزاعم والافتراءات التي حاول الباحث إيجادها وجود الصلات والروابط التي تربط لغتنا العربية باللغات (الهندية الأوروبية) وأحيله إلى ما قرره الدكتور محمود فهمي حجازي من أن البحث المقارن في مجموعة اللغات يجب أن يتناول أسرة لغوية واحدة كاملة أو فرعاً من أفرع هذه الأسرة اللغوية، محاولاً التوصل إلى قواعد وقوانين لغوية مطردة تفسر التغيرات الصوتية في هذه اللغات المنتمية إلى أسرة لغوية واحدة على مدى الزمن، فانقسمت اللغة الواحدة إلى لهجات ولغات كثيرة انقسمت بدورها إلى لغات أخرى[4].

وقد بنى الباحث فصول كتابه الاثنا عشر على جملة من المغالطات والأوهام والأكاذيب والخلط والإيهام والتوهم بين مصطلحات (علم اللغة) و(فقه اللغة) و(النصوص التاريخية) و(الدينية) حيث يسوق الأباطيل والأضاليل عن أنبياء الله عز وجل الذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم، ثم يعتمد في نقل هذه الأباطيل على محرفي (التوراة والإنجيل) وأساطير (مانيتون) وافتراءاته ضد الإسلام والمسيحية وحتى اليهودية غير المحرفة ولو رجع الباحث إلى مصادر فقه اللغة العربية الأولى أمثال (الخصائص) لابن جني (ت 392هـ) والصاحبي في (فقه اللغة وسنن العرب في كلاهما) لأبي الحسين أحمد بن فارس

(ت 395هـ) و(فقه اللغة وسر العربية) لأبي منصور الثعالبي (ت 429هـ) لاستطاع الإهتداء إلى منهج علمي إستقرائي يدل على منهج العلماء العرب الأوائل، ومعرفتهم الدقيقة بحدود كل علم، والذي كان أكثر وضوحاً مما نحن عليه الآن. وتأتي فصول الكتاب الأخرى، كالفصل الثاني المعنون (اللغة ونظرية الوحوش) والفصل الثالث (أدوات البحث الفيلوجي) إمتداداً لمقدمته المنحرفة، وأوهامه الضالة، وأباطيله المكشوفة والزائفة عن طريق الحق والصواب والمنطق إذ يضع عناوين توهم بالعلمية والموضوعية والبحث والتقصي الذي يكون أبعد ما يكون عن منطق د. عوض الذي لا يؤدي إلى أية نتيجة لأنه لا يعتمد على دليل أو برهان أو حجة، وإلا ما العلاقة بين مجموعة اللغات الهندية الأوروبية واللغات الأخرى والقومية وعصور الهجرات التي بدأت في نهاية العصر الجليدي والجنس القوقازي والفاشية العمياء وترادف بين الجنس واللغة وأن أصل العرب مثلاً أنهم أقوام قوقازية تتكلم لغات سامية!! وهلم جدا.

من هذه الأكاذيب والإفتراءات التي لا تستند إلى مرجعية تاريخية أو دينية أو علمية يمكن أن يطمئن إليها الباحث إذ يحاول في كثير من فصول كتابه رد بعض ألفاظ في العربية إلى أصول غير عربية معتمداً على أنساق الألفاظ أو موسيقاها أو تراتب حروفها دون علم حقيقي أو بحث أو تقص يؤيده الدليل والبرهان والتجربة والرجوع إلى المعاجم العربية القديمة والوسيطة والحديثة كالمعجم الوسيط الذي أصدره مجمع اللغة العربية بمصر،

وهكذا بالنسبة لجميع الفصول التالية (الفونيطيقا المقارنة والمورفولوجيا المقارنة) و(أسماء الأعداد وأعضاء الجسم وأسماء الحيوانات وأسماء الطيور والأسماك والزواحف والحشرات وأسماء النباتات) التي يأخذها من افتراضاته واجتهاداته المريضة وتخريجاته الضالة التي لا تنم إلا على حقد وكراهية للغتنا العربية التي كرمها الله تبارك وتعالى أن جعلها لغة القرآن الكريم ولغة العبادات والفرائض، ولو رجع الباحث إلى معاجم المعاني التي ألفها العلماء العرب في عصر ازدهار الحضارة العربية لأغنانا عناء الجهد والمشقة في الرد عليه، ومنها كتاب (الخيل) لأبي عبيدة، و(خلق الإنسان) و(الإبل) و(الخيل) و(النبات والشجر) للأصمعي و(المخصص) لابن سيده و(فقه اللغة) للثعالبي و(در الغواص) للحريري التي تناولت حياة كل كلمة من كلمات اللغة وتطورها الدلالي قبل د. عوض بقرون طويلة وأوهامه المريضة.

وأخيراً لا يسعني إلا أن أحيي الأستاذ الأديب عبدالفتاح أبو مدين على هذه المداخلات والمقاربات التوضيحية التي أثارها في نفسي وأحيي جهاده ومنافحته ضد الافتراءات والأباطيل والأضاليل التي يسعى إلى زرعها أعداء الإسلام وعقيدته ورموزه ولغته وكتابه العزيز، القرآن الكريم والسنة المطهرة وأنبياء الله عليهم أفضل الصلاة والسلام، وما يدري لويس عوض أن لغتنا العربية قد كرمها الله تبارك وتعالى في أكثر من موضع وآية كقوله تعالى ﴿**إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون**﴾ و﴿**إنا**

أنزلناه قرآناً عربياً﴾ وأود أن أنقل للدكتور عوض ولغيره من الذين يسيئون إلى لغتنا العربية أن علماءنا الأوائل الذين تصدوا للدرس اللغوي وفقه اللغة كان هدفهم خدمة النص القرآني وفهم أحكامه وبيان إعجازه، كما في قول الثعالبي في مقدمة كتاب (فقه اللغة) فهو يقول «أما بعد حمد الله على آلائه والصلاة والسلام على محمد وآله، فإن من أحب الله أحب رسوله المصطفى صلى الله عليه وسلم ومن أحب الرسول أحب العرب، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التي بها نزل أفضل كتاب على أفضل العرب والعجم، ومن أحب العربية عنى بها وثابر عليها وصرف همته إليها، ومن هداه الله للإسلام وشرح صدره للإيمان وآتاه حسن سريرة فيه اعتقد أن محمد صلى الله عليه وسلم خير الرسل، والإسلام خير الملل، والعرب خير الأمم، والعربية خير اللغات والألسنة، والإقبال على تفهمها من الديانة، إذ هي أداة العلم ومفتاح التفقه في الدين وسبب إصلاح المعاش والمعاد»[5] فتحية للأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، ولكل الذائدين عن حمى الإسلام والعروبة، ودين الله الحق القويم، وتحية لكل المنافحين عن لغة القرآن الكريم اللغة العربية، وجزاه الله خير الجزاء في الدنيا والآخرة يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم».

2 - الأجناس الأدبية والنصوص المفتوحة:

● - والمقاربة الثانية في حواري مع العدد (38) من (**علامات في النقد**) ستتوقف عند بحثين جديرين بالحوار والمناقشة والإضاءة، ويدعوان الباحثين والنقاد إلى الاهتمام بهما لما

يحملانه من منظورات وتصورات نقدية (نظرية وتطبيقية) قد تتفق أو تختلف مع الكثير منها اعتماداً على الاشتراطات الأدبية والنقدية والأجناسية في أدبنا العربي القديم أو المعاصر، أو في آداب الأمم الأخرى، وهما بحثان مهمان للأستاذين الناقدين د. عبدالله إبراهيم (الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة - مدخل نظري) وعادل الفريجات (الأجناس الأدبية: تخوم أم لا تخوم)، واللذان أظن أنهما بحاجة إلى تعميق المعرفة بهما، والوعي بالنظريات والمناهج التي تتحكم فيهما، والتي تمكن المتلقي من فك الالتباسات والاشتباكات بين الأجناس الأدبية من خلال شروط متفاخرة أهمها شرط الاتصال بهما في أصولها وعند روادها ونظرياتها الأصلية التي عرفت بها، والإطلاع عليها في كلياتها غير مجزوءة ولا مبتورة عن سياقات تكونها وتبلورها في الماضي أو الحاضر من أجل استكناه الخيوط السرية التي تفضي الإشكاليات بينها وتدعو إلى الاستقلالية، أو استجلاء الملتبس الكامن في الأعماق التي تشد بعضهما إلى بعض، وتتمرد على التصنيف والتجنيس وتؤدي إلى رفع الحواجز والحدود بينها، وتخرق الأنواع من خلال التداخل والتحاور والتجاور بينها التي أفرزت نصوصها وأنواعها وقراباتها النصية الجديدة، ولذلك فإن عملية تصنيف الأنواع والأجناس الأدبية (الشعرية والنثرية) عملية شائكة ومعقدة، ومن الصعوبة بمكان على الباحث - بمفرده وبرأيه الخاص - أن يحدد حدوداً قاطعة وفاصلة ونهائية ذلك أن مشكلة الأجناس الأدبية

(genres) في أعقد الإشكاليات التي واجهتها العملية الإبداعية منذ أرسطو (384 - 322) ق.م في القرن الرابع الميلادي وحتى الوقت الحاضر، فعندما أراد وضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية في كتابه (فن الشعر) (Poetice) وجد أن الشعر في زمانه يقوم على المحاكاة، والمحاكاة على ثلاثة أنواع أو أجناس (الملحمة والمأساة والملهاة) واستبعد (الشعر الغنائي) لأنه - في نظره - أدخل في فن الموسيقى[6]، وقد سبقه (أفلاطون) إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من المحاكاة، الرواية الخاصة التي يتكلم بها الشاعر ذاته، والرواية بالمحاكاة، وهي التي يتكلم بها الشاعر من خلال الشخصيات، والرواية التي يتكلم بها الشعر ذاته تارة، وبالمحاكاة تارة أخرى. والملحمة وهي الطريقة المختلفة، وما ندعوه بالقصيدة الغنائية التي تنطوي تحت رواية المتكلم[7]، ويقصد من هذه الأنوع كل من (الشعر الغنائي والملحمي والدرامي). وقد حرص كل من أفلاطون وأرسطو أن يبينا بأن كل نوع من هذه الأنواع يختلف عن النوع الآخر من حيث الأهمية والقيمة والأداة المستخدمة والغرض، ولذلك ينبغي أن تظل منفصلة بعضها عن بعض، وقد عرف هذا فيما بعد بمذهب (نقاء الأدب أو (نقاء النوع أو الجنس) حيث بقي تقسيم هذا الحقل الأدبي الثلاثي منذ أرسطو إلى الوقت الحاضر في تشكيل (نظام الأنواع الأدبية) القابلة للإحاطة بكل هذه الأنواع على الرغم من التغييرات العديدة التي لحقتها، أو التي رافقتها، وبقيت تقسم على ثلاثة أنماط أو أجناس أساسية، واضعة تحت أجنحتها كل

الأنواع أو الأنماط أو التنويعات الجديدة التي يمكن أن تظهر خلال مسيرة الإبداع الإنساني وهي (الغنائي والملحمي والدرامي).

وفي العصر الحديث واجهت نظرية الأنواع الأدبية إشكاليات عديدة ومختلفة ومتنوعة نتيجة لتعدد أنواع وأصناف الخطابات وصيغ التعبير عنها والأدوات المستخدمة فيها، وظهرت تفريعات عديدة ومتنوعة بين المستويات الداخلية والجمالية والشكلية واللغوية وبين الأصول التاريخية والسوسيولوجية لوظيفتها كما في دراسات (كانت وهيجل ونيتشه وبرغسون وكروتشه) والربط بين وجودها وبين النشاطات الاجتماعية للأدب ودوره في كل مرحلة من مراحل التطور العلمي أو الاجتماعي. ففي الشعر قسم (ت.س. إليوت) أنماطه إلى ثلاثة أنواع هي (الغنائي والملحمي والدرامي) أيضاً وأسماها (أصوات الشعر الثلاث)، كذلك ظهر الاتجاه التاريخي الذي سعى إلى تطبيق (نظرية دارون) في التطور على أقفية الأجناس الأدبية، وكان (برونتير) أبرز ممثل لهذا الاتجاه، وهو إضافة إلى ذلك من أنصار مدرسة أوغست كونت الوضعية حيث آمن بأن لقوانين التطور في عالم الأحياء والنباتات لها ما يماثلها من قوانين تطور في عالم الفنون والآداب ورأى أن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض[8]. وقد تغيرت النظرة إلى هذه الأنواع في عصرنا الراهن بوصفها أنواعاً مستقلة بعضها عن البعض الآخر، وتعددت مراكز الوعي الثقافي والاجتماعي والفكري التي تتحكم في المعيار النوعي أو الأجناسي لإنتاجية النصوص وشيوعها

وتواترها ومميزاتها وقوانينها الخاصة والعامة نتيجة لهيمنة هذا المنظور أو ذاك في الآداب الغربية حتى وصلت الدعوات إلى أن عملية التداخل ورفع الحواجز بين الأنواع والأجناس والنصوص أصبحت أمراً مفروغاً منه حيث أن الكثير في الاتجاهات الكتابية الجديدة والشعرية والسردية والدرامية والنصوصية التي تفيد في الاتجاهات البنيوية والشعرية والتفكيكية والتأويلية واتجاهات ما بعد البنيوية والأكثر حداثة، ونظريات التلقي والتأويل تدعو إلى (النص)، ولم يعد التمييز بين الأنواع ذا أهمية في كتابات معظم منظريها وروادها الأوائل كـ (لوسيان غولدمان وميخائيل باختين وتيري إيجلتن وبيير ماشيري ويوري لوتمان وبوريس اسوبنسكي وهنري لوفيفر وروجيه غارودي وآرنست فيشر) كما في كتابات المحدثين، والأكثر حداثة (دو سوسير ورولان بارت وتزفتان تودوروف وغريماس وجان بياجيه وميشيل فوكو وشتراوس وجاك ديريرا وجوناثان كلر وأمبرتو إيكو ورومان جاكوبسن وبروب وشكلوفسكي وجوليا كرستيفيا وجان جينيت) وغيرهم، فالحدود بين الأنواع تهدم، والقوانين تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتُخلق أنواع جديدة أخرى حتى صار معها المفهوم موضع شك[9]، حتى أنها وصلت عند الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) إلى عملية انصهار الأجناس جميعها في جامع النص، أو جامع النسج - كما يسميه (Avchitext) إذ اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاماً موحداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل

الأدبي[10] حيث نجد في معظم الأحيان اختلاط وتداخل هذه الأنواع والأجناس في عمل أدبي واحد سواء أكان هذا العمل غنائياً أم ملحمياً أم درامياً إذ تتداخل فيه مستويات الوعي والاحتمالية والاختلاف في التأويل، وتلون أشكال التعبير فيه والأداة المستخدمة، إلا أن التمييز واجب في هذه الحالة، وضروري بين الأنواع.

وإذا ما حاولنا أن نشخص مفهوم الأنواع الأدبية وإشكالياتها في أدبنا العربي القديم أو الحديث، ومفاهيمه، ومصطلحاته الأدبية والنقدية وجدناها تكشف عن غياب كبير لمفاهيم الأنواع والأجناس الأدبية وذلك أن أدبنا العربي القديم لم يعرف غير الشعر الغنائي والنثر بألوانه وأنماطه التي استمرت إلى العصر الحديث، وبداية عصر النهضة في القرن التاسع عشر فلقد كان التلازم بين المنظوم والمنثور، وهي طريقة أخرى لصياغة هذا الزوج، ضرورة منهجية لا غنى عنها، ومدخلاً من المداخل الرئيسية إلى ضبط محددات القول وأنماط الكتابة[11] التي بقيت كما هي وإنْ تعددت تنويعاتها أو قدراتها الكتابية على توليد مجموعة من الأصناف الفرعية التي تحمل الخصائص والمميزات الأساسية لذلك النوع أو الجنس. أما في أدبنا العربي الحديث، والمعاصر، والأكثر حداثة، فغالباً ما يستمد أكثر أجناسه وأنواعه من الآداب الأوروبية، التي تبتعد قليلاً أو كثيراً في بعضها عن مصادر هذا الأدب في التراث العربي القديم، وذلك نتيجة لدخول بعض الأنواع والأجناس الأدبية الجديدة إلى هذا الأدب (كالمقالة

الحديثة) و(القصة) و(الرواية) و(المسرحية بنوعيها الشعرية والنثرية) وقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر، أو تشكيل وتنوع أصناف وأنماط شعرية أو نثرية جديدة داخل النوع الواحد (كالقصيدة الحوارية أو الدرامية أو السردية) مثلاً، أو (القصيدة القصصية) أو (القصة الشعرية) أو (النصوص المفتوحة)، ولذلك فإنه من الصعوبة بمكان أن نعد (فن الخبر) أو (تكاذيب الأعراب) أو (أدب الرحلات) أو (أدب المرايا) أو (فن الأغاني) في أدبنا العربي القديم أجناساً أدبية مستقلة لعدم تحقق خصائص النوع وفرادته وتميزه عن الأنواع الأخرى، وتصبح عملية التجنيس في الأدب العربي الحديث أكثر صعوبة، وأخطر إشكالية منهجية تواجه النقاد والأدباء ومنظري الحداثة لضبط مقاييس الجنس، وتحديد معاييره، إذ نستطيع أن نعد العشرات من الأجناس الشعرية والنثرية التي عرفها هذا الأدب حتى وصلت إلى النصوص الأدبية الحداثية التي لم يشأ أصحابها وضعها في خانة النوع أو التصنيف أو الجنس المحدد وإنما وضعت تحت باب (النصوص) وغيرها من التنويعات الكتابية التي يمكن وضعها بسهولة تحت نمط أو جنس معين لو أراد لها أصحابها ذلك والتي لا تشذ عن طبيعة البنية العامة والداخلية للجنس الأدبي الواحد، وإذا كان (فنسن) يعرف الأجناس الأدبية على أنها صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة، وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف أو تعقيد[12] فإن الدكتور عز الدين إسماعيل يرى أن

النوع الأدبي هو صورة خاصة من صور التعبير لها بواعثها وأصولها وخصائصها ومجالها في طريقة استخدام هذه الأداة[13]، وأن تقليد الآداب الأوروبية في استحداث أجناس جديدة لا يتفق مع النظرة النقدية التحليلية إلى قضية الأجناس في أدبنا العربي الحديث، والذي بقي محافظاً على أجناسه القديمة أو المستحدثة (كالقصة والرواية والمسرحية) مثلاً، وإن تنوعت وتعددت طرائق استثمار واستخدام بعض هذه الأنواع وتلاقحها وثرائها وتداخلها مع أجناس أدبية أخرى، ولم تكن هذه الأجناس قاصرة عن حصر نتاجات المبدعين القدماء أو المحدثين بعد أن راحت هذه الأجناس تترسخ يوماً بعد يوم في نظرية الأدب العربي الحديث، وتصل إلى حد التقنين والتقعيد الذي يصعب الخروج منه وتستمد أجناسية هذا الأدب وعناصره وبنياته الداخلية، وتشكيله اللغوي والجمالي من طبيعة الجنس أو النوع الأدبي الرئيسي المهيمن، وإنْ استعار بعض عناصر أجناس أخرى، أو كما يقول - وليم راي - إن كل قواعد وقيم الجنس الأدبي ينبع من جماليته الخاصة، ولكنها تلتقي مع التعريف الشائع عن الأدب[14]، مما يعني أن خرق وتجاور وتجاوز وتداخل عناصر الجنس الأدبي الواحد، واستثمار عناصره والمزج بين مزايا أنواع متباينة لا يعني بالضرورة ظهور أجناس جديدة - كما يرى الأستاذ عادل الفريجات عند تصنيفه لنصوص مارون عبود (فارس آغا) الذي يمكن تصنيفه ضمن الرواية التاريخية، ونص (حركات) لمصطفى الفارسي الذي يمكن إدخاله في باب المسرحية الاستعراضية

والفرجة الشعبية، وإن أفادت في أركان القصة والخاطرة والأسلوب الإيحائي، ونص (قصص شعرية قصيرة جداً) لشوقي بغدادي تدخل في باب القصة القصيرة، وإنْ أفادت في الشعر، وهكذا يمكن أن نصف كل نص حداثي جديد يدخل في باب من أبواب التجنيس الأدبي الجديد دون التوسع إلى ما لا نهاية في التجنسيات والتصنيفات التي لا تدخل في باب الإبداع الحقيقي والجاد ولا تسهم في بلورة رؤيا حداثية جديدة لعناصر الأدب وتشكله وأسلوبيته وصياغاته وبنياته وثيماته التي يجب أن تتعامل مع النص ودلالاته ورموزه وخصائصه، وكل ما يؤدي إلى الكشف عن (أدبيته) بتعبير تزفتان تودوروف أو (شاعريته) بتعبير الناقد د. عبدالله الغذّامي.

أما حيرة د. عبدالله إبراهيم بشأن (إشكالية التجنيس في الرواية الحديثة) فهي حيرة في محلها، وتواجه صعوباتها وإشكالياتها المستمرة، والمتأتية في التوسع في نظرية الأنواع الأدبية، وخصوصاً في الآداب الأوروبية وذلك بعد صدور كتاب (الجماليات) لكروتشه عام 1902، وما ظهر بعده في مقاربات نقدية عديدة، وآخرها نظرية (جامع النص) لجيرار جينيت الذي يرى أن النوع الأدبي أو الجنس الأدبي هو مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ولم يعد التمييز بينها ضرورياً، وخصوصاً بعد أن اندمجت نظرية (الأنواع الأدبية) في نظرية أوسع هي (نظرية الخطاب وعلم النص) - كما يرى د. صلاح فضل - وخصوصاً عند (جوليا كريستيفيا)

و(رولان بارت) فجوليا كريستيفيا ترى أن النص يمثل عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص (Inter Textualite) ففي فضاء النص يمكن أن تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، بما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الاخر ونقضه باتجاه وحدة إيديولوجية، هذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءاتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي. وقد تبلور هذا المفهوم للنص عند (رولان بارت) في بحث كتبه عام 1971 بعنوان (في العمل إلى النص) وقدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من مفهوم تفكيكي في الدرجة الأولى، وإن ما يعنينا في أقواله قوله (إن النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم)[15]. ولكن هل أن تجاوز الحدود بين الأنواع الأدبية قد أصبح ممكناً، ويمكن تطبيقه علي نظرية الأدب العربي الحديث وأجناسه عندما يتراءى لنا أن إدوارد الخراط أو حنا مينه مثلاً قد وضعا على أغلفة رواياتهم ما يشير إلى أنها (نصوص) أو (رواية) بما يجعلنا نقع تحت حبائل التجنيس المزعوم أو الأنظمة المنضوية تحتها، واستقبالها على ضوء أشكالها ومحددات عناصرها، وآليات اشتغالها بعيداً عن كل تسمية تتظاهر بها لتستفز المتلقي؟ ولذلك لم يعد التأثر بأنواع وأنماط وتنويعات الآداب الغربية وأجناسها المختلفة عملية مضمونة النجاح والتبلور والنهائية في تقديم إجابات متكاملة عن

الأسئلة المعقدة والمتشابكة التي بدأت تثيرها مثل هذه العملية، فهناك أنواع أدبية اندثرت ولم يعد هناك في مسوغ تعبيري أو أدائي أو بنائي أو ثيمي أوقيمي في إعادة صياغتها بما يتوافق والبنيات الفنية والأسلوبية الجديدة، وأن العناية بها تدخل ضمن عملية إعادة قراءة التواريخ والوثائق والأحداث والأخبار الماضية بروح العصر وذائقته الأدبية الجديدة، بينما هناك أنواع أدبية أخرى وجديدة ظهرت، وتحوي العديد من العناصر والسمات الأجناسية، والملامح النصية التي تنصهر فيها من سمات وعناصر أدبية أخرى، أو أنها استحدثت أهميتها ومشروعيتها وراهنيتها الفنية والبنائية من خلال تلاقحها مع أنواع أدبية عند الأمم الأخرى، ويمكن استثمار عناصرها وبنياتها وخصوصاً الآداب الأوروبية، وفنونها الشعرية والنثرية (كالمسرحية الشعرية والنثرية والرواية والقصة) وأعلنت استقلالها وتميزها في أدبنا العربي الحديث، وأجاد العرب إتقانها، بل تفوقوا فيها على غيرهم من الشعوب والأمم بتتويج عميد الرواية العربية الحديثة الروائي الكبير نجيب محفوظ بحصوله على جائزة نوبل للآداب عام 1988، ولذلك لم يعد غريباً وجديداً أن تنفتح هذه الأنواع الجديدة وثيماتها وبنياتها وصياغاتها على كثير من سمات وعناصر وبناء الأنواع الأدبية القديمة (كألف ليلة وليلة والمقامات وكليلة ودمنة والأخبار والمرويات الشفوية والكتابية والوثائق وفن الأغاني والخطابة وأدب الرحلات وأدب المرايا) وتنصهر داخل كيان أدبنا العربي الحديث دون أن يجعلها ذلك تفقد ارتباطاتها

الأصلية بخصوصية الجنس الأدبي الأصلي الذي جاءت منه، ومن هنا يبدو لي مما تقدم أن الرواية العربية الحديثة أصبحت جنساً أدبياً متميزاً، له خصائصه النوعية ووظيفته البنائية والرؤيوية، وأدواته اللغوية والأسلوبية، وثيماته، وإن تعددت منظوراته المغايرة، واتسعت مرجعياته، واختلفت طريقة بناءه وأنماطها وأنواعها ونماذجها المختلفة سواء في الأدب العالمي، أو في الأدب العربي، وأن تشييد ملامح رواية تخضع بدورها لعملية التجنيس المتاحة لها أمر ضروري ومهم، وإن خالفت المفهوم والمصطلح الذي أعطاه (فورستر للرواية بأنها عمل نثري تخييلي بطول معين، على الرغم من تجاوز الكثير من الروايات للطول المحدد عبر منظورات واحتمالات متضاعفة، كما في أعمال وكتابات جمال الغيطاني (خلسات الكرى) و(رسالة في الصبابة والوجد) ومحمد شكري (الخبز الحافي) و(زمن الأخطار) ونجيب محفوظ (أصداء السيرة الذاتية) وحنا مينه (بقايا صور) ذلك أن معظم الأعمال الروائية الناضجة والمكتملة في التناول والرؤيا لا تقبل التصنيف لأنها أوسع من التصنيف، ولكنها تقبل التجنيس أو النوع، لذلك تظل الرواية بفضل الإقناع الحق الذي تمتلكه أكثر الأشكال الأدبية استقلالاً ومرونة وقدرة - كما يقول هنري جيمس -[16] سواء أكان ذلك على مستوى التراكم الكمي والنوعي في الآداب العالمية أو الأدب العربي أم من خلال غنى الموضوعات واللغات والمفاهيم، وفضاءات المتخيل السردي وأساليب السرد والبناء، أو طرائق التركيب الفني فيها مادامت هذه الرواية على مستوى

تاريخ الأجناس والأنواع الأدبية العربية الجديدة هي التي تتصدر اليوم باقي الأجناس الأدبية، وتحقق انتشاراً ملحوظاً تجعلها بحق ديوان العرب الجديد.

المصادر والهوامش والإحالات

1) مقدمة لدراسة فقه اللغة، د. محمد أحمد أبو فراج، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 1966 ص 17.

2) مدخل إلى علم اللغة، د. محمود فهمي حجازي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، ط 2، 1992، ص 81 وما بعدها.

3) فقه اللغة في الكتب العربية، د. عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط 1، 1999، ص 13.

4) مدخل إلى علم اللغة، ص 21.

5) فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1972، ص 6 - 7، وينظر أيضاً: علم الأصوات المقارن في اللغات السامية، القاهرة، 1978.

6) فن الشعر، أرسطو طاليس، ت عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان، ط 2، 1973 ص 3.

7) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ت محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 87 ص 384.

8) الصوت الآخر، الجوهر الحواري في الخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1992، ص 255.

9) مفاهيم نقدية، ص 255.

10) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط 2، 1986، ص 5.

11) في نظرية الأدب عند العرب، د. حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1990، ص 89.

12) نظرية الأنواع الأدبية فنسن، ت د. حسن عون، القاهرة 1985، ج 1، ص 22.

13) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 6، 1976 ص 121.

14) المعنى الأدبي، وليم راي، ت يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط 1، 1987 ص 153.

15) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (164) آب 1992، ص 227 وما بعدها.

16) النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، ت محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 1، 1988، ص 180.

* * *

قصيدة

من ديوان

رجاء عيد

أما القصيدة فعنوانها «نهر النسيان» وأما الديوان فهو «أين المفر» للشاعر: «محمود حسن إسماعيل» وقصيدته هذه ليست الوحيدة بين قصائده الجياد، وليست الفريدة في أدائه الفريد، ففي شعره قد تنافس قصيدة سواها وقد تتباهى أولاها بأخراها، قد تكون جميعها - كما المثل القديم - حلقة مفرغة لا يدري أين طرفاها.

ومع أن مضمونها - على حسب الأعراف الشعرية - لا يتيح انفساحاً في القول، أو انفتاحاً على مصاحبات تتقارب، أو تداعيات تتناسب، فالقصيدة - مع ذلك - كون شعري له بهاء ونصاعة، وتكوين قولي له صلابة وفخامة، وإنها - كذلك - عالم تتعدد مدائنه، وتتجدد بدائعه، وتتفرد غرائبه، وسوف ترد - كلمح خاطف - شذرات من قصائد مختلفات، كأنها شاهد وشهادة علي تفرد الشاعر بتلك الرؤية الشعرية التي تتغور قلب الأشياء ثم تلتقط من أنقاها وأبهاها، ثم تصوغ بذهن جسور وخيال مهيب صوراً لها جمال وجلال.

إن حشوداً من الصور سوف تتوالى وتتزاحم، ثم تتوالد وتتناسخ، كما في جملة من أبيات تتجاوز العشرين بيتاً، وحيث تكون المفردة: [ونسيت] في مفتتح كل بيت، نبوءة بانبثاق فرادة تصويرية، ذات بكارة وطزاجة، حيث تنهمر مجازات ذات دهشة وغرابة، وجميعها تتعالى عن محاكاة مثيل، وتتسامى عن موازاة شبيه ونظير وليكن منها - شاهداً وشهادة:

ونسيت المنى وكانت شعاعاً باهت الظل حائراً في جناني[1]

ونسيت الدموع وهي أغان أخرستها زوابع الأحزان

غردات السكون مخنوقة اللحن تشاجت بسحرها أشجاني

هذه المنى التي تتراءى في خلجاتنا هاجساً يتأرجح بين الممكن واللاممكن، أو تتخايل في وجداننا بين الأمل واللاأمل، إنها - هنا - تتشكل في طاقته الإبداعية - ذات الخيال العتيد - في هيئة «شعاع»، ولكنه شعاع [باهت الظل]، ولعلنا نلحظ المفرق الرهيف بين «باهت الضوء» و«باهت الظل»، ولا يكتفي بتلك النفثة الشعرية البالغة لتأرجحات المنى، فيضيف إليها تلك اللقطة المجسدة لمراوحتها بين جوانحه: [حائراً في جناني].

فثمة تبادل بين معطيات الحواس: [غردات السكون]، وثمة تلازم بين النفي والإيجاب، وثمة تواؤم بين الحضور والغياب:

[أغان أخرستها]

[مخنوقة اللحن]

وثمة شذرات مخاتلة، تنبث في لمح خاطف، تبتدع مجازات تتكئ على عنصر المفارقة، وحيث التفارق لا ينفي التوافق، فسرعان ما تحتضنها - جميعها - رؤية كلية، تنبثق من منظور ماورائي، يلملم ببصيرة نافذة وجهي الأشياء.

ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران

ونسيت النسيان والذكر حتى صرت وهما في خاطر النسيان

إن تلك البصيرة النافذة تلتقط - هنا - برؤيتها الغائرة والمتغورة ذلك التواشج اللاشعوري للظلام الذي يصير - في يقين البصيرة الشعرية - أسى الأرض، وحيث تتحول كابوسية الظلام المطبق على أنحائها، والملتف على أرجائها ليكون - كذلك - تابوت شجوها.

أما البيت الأخير - مما سبق - ففيه هذه الجسارة الذهنية والتي تذكرنا بمنحناها لدى شاعرنا القديم أبي تمام، ومع التوجس المشروع من مخاطر التجريد: [ونسيت النسيان والذكر]، والذي يتحرش - كذلك ببقية البيت: [صرت وهما في خاطر النسيان]، فإن المعطى الشعري - في كليته - وإن الأداء الفني - في شموليته - يمرق من سطوة الذهنية، حين يتوسل بشذرات تجسيدية تتكئ على حافة المجاز، وتبقى في منطقة المابين.

ولعل ما يدنو منه قول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى من «اللاجئين»:

يلقى الشريد فجاج الأرض واسعة لكنهم بمدى أنفاسهم حشروا[2]

وواضح حضور الذهن الفطن في تشكيل مختم البيت: «بمدى أنفاسهم حشروا، وواضح مدى تنافس التصوير والتفكير في التقاط عنصر المفارقة بين الشطرين والمقارنة بين الحالين.

ولعل ما يشاكله في اقتداح الذهن المتلبس بوقدة خيالية ذات لمحة إبداعية، تتخطف في لمح خاطف، هذا البيت المتوثب بلقطته التصويرية المتفردة من قصيدته (الشك):

وسرنا كما سارت هواجس نشوة بأعصاب ... رأى طيف ...[3]

وتتوالى تلك الأبيات المصدَّرة بالمفردة: [ونسيت]، وتعقب كل واحدة منها - كذلك - صور تشكّل - مع سواها - جدلية تصاعدية لعناصر المعطى الشعري.

ومع ذلك فالحذر مستوجب. فالصور التي تتوالى بحتمية التداعي قد تتعرض لخطورة فقد التواصل بين الشعور المستبطن لبنية القصيدة بين تحاشدات الصور، ومن ثم لابد من ضبط التداعي التصويري، والتحرز من التقاط كل ما يتساقط على الوعي حتى لا تجور - تلك الصور - على «فكر» القصيدة.

وفي المقابل قد تمنح الصور المتداعية إذا أمكن ضبطها انفساحاً في مجال تشكيل القصيدة بحسبانها - أي القصيدة - صورة كلية، وهنا يمكن لتلك الصور أن تنفث تناغماً مع موضوع القصيدة، وكأنها التعبير الطبيعي، بل والضروري الذي يعمل على تناغم يساند الصورة المركزية للقصيدة كلها كما في الأبيات التالية:

ونسيت المنى وكانت شعاعاً باهت الظل حائراً في جناني
ونسيت الأيام حتى تلاشت كهشيم على تراب الزمان
ونسيت الدموع وهي أغان أخرستها زوابع الأحزان
غردات السكون مخنوقة اللحن تشاجت بسحرها أجفاني
ونسيت النجوم وهي على الأفق نشيد مبعثر الأوزان

ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهوى والأماني
ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجته شيبة الأغصان
ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الكلام ماذا جنى المصغي إليه سوى بغاء اللسان
ونسيت السكون وهو عزيف أبدى الصدى أشل المثاني
ونسيت النسيان والذكر حتى صرت وهماً في خاطر النسيان

وإنها - الأبيات - كمثيلاتها، تكون في توالي تداعياتها كأنها استقرائية تأملية - حاشدة، وتكون - من هذا السبيل - مكثفة ومؤطرة لحالة ذاهلة ومنذهلة من النسيان أو التناسي، وتكون - كذلك - مكرسة ومجسدة لعدمية التذكار وانتفائية التذكر.

ومثل تلك التشبيعات التي تنفتح على أخيلة تتناسل من لمعات اللقطة التشبيهية، أو تتوالد من فلذات النفثة التصويرية، ما يتوالى - في الأبيات التالية - من «الصور» التشبيهية للمعاصي، في قصيدته «شاطئ التوبة» ومنها:

وللمعاصي عواء مدمدم في الحنايا
كأنه صوت ذئب تغافلته العشايا
أو فحّ أفعى شوتها من الهجير شظايا
أو نوح ثكلى أهاجت لها القبور خفايا
أو وخزة من ضمير للعارفيه بقايا(4)

والقصيدة إذ تتضام خيوطها في نسيج عضوي، تتوحد فيه بنيتها الفنية، فإنها وقد نسى الشاعر كل شيء، مثلما كرسته تكرارية المفردة: [ونسيت] في مفتتح أربعة وعشرين بيتاً، تبتدع هذا «القفر» الكائن في اللامكان، كما الشاعر الذي يخلص من زمنية الزمان، ثم يتجرد - كطقس ابتهالي - من الزمكانية مهاداً للولوج إلى عالم «النسيان» كما في قوله:

وتجردت من زماني وكوني لزمان محجب عن عياني

وإذا بي في قفرة ألقت الصمت عليها صوامع النسيان

وإذا هذه «القفرة» - أيضاً - تتجرد - بالضرورة - من معطيات ما يلازم الزمان والمكان. وإنها:

لا ظلام ولا ضياء ولكن غيهب حائر على الكثبان

لا سكون ولا ضجيج ولكن همهمات يلغطن في وجداني

* * *

وكما المسرح في تنقلات المشاهد وتحولات المواقف، يكون ذلك التجسيد الفريد لـ «النسيان» وما ينفثه من تحاور شجي يتبادل طرفاه: [الشاعر والنسيان]:

وإذا أشيب يغمغم كالمجنون بين السهول والقيعان

شعوذته... فهو خيال يتزيا بصورة الإنسان

آدمي الرواء أذهله الوهم وغشته هيلة الحيوان

نقش العنكبوت فوق محياه ظلالاً من صفرة الأكفان

مقلتاه بئران دلوهما الظن وغيبان في الدجى تائهان

ويداه لقامة الزمن الأعرج عكازتان مشدوختان

ضم إحدهما ولوح بالأخرى لواد مخدر نعسان

إن تجسد «النسيان» وإن أنسنته بتلك النفثات التشخيصية التوالي، كأنها تشكُّل منحوتاً من ملكة تصويرية حادة، تلتقط التناسب، وتنتخب التناسق، ثم تصوغه في تكوينات أدائية ذات فرادة وتفرد، وهي - كما الأبيات السابقة - تتناسل كل واحدة من أخراها، وتتكاثف من المفتتح إلى المختتم، لتتكامل الدائرة الإبداعية.

وإن نسيج الجمل المجازية، وتركيب البنية اللغوية، يظل كلاهما يرفد الآخر بجسارة تكوين وكثافة تشكيل، وكأنه - التكوين والتشكيل - رؤية ماورائية، تستمد إبداعها مما انطبع على غور البصيرة لا البصر، ومما انبث خلف عناقيد الصور كما في:

أ - ..... السماء.

ب - أذهله الوهم.

ج - غشته هبلة الحيوان.

د - نقش العنكبوت فوق محياه.

وإنهما - كذلك - ليمنعان في توحش فلذاتهما التعبيرية حيث تتنامى التواليات التشكيلية لثنائيات المحسوس واللامحسوس، وحيث تتوالى التبادلات التجسيدية بين الملفوظات والتي كأن سابقها ينفث خيطاً يتضامن به لاحقها، وجميعها تتأطر في تشكيل لغوي مهيب، وتتطرز في نسيج مجازي فريد.

إن «التشخيص» لايزال ممتشجاً بنية الأبيات وكأن خيالاً فريداً يتملك قدرة تركيبية أو قوة تجميعية، لا تنشغل بحشد جزئيات، ولا تحفل بلقط تشبيها، ومن ثم يكون «التشخيص» منجاة من غواير تشبيه مبتسر، أو مهرباً من استعارة باهتة، كما الأبيات التالية:

مقلتاه بئران دلوهما الظن وغيبان في الدجى تائهان

ويداه لقامة الزمن الأعرج عكازتان مشدوختان

ضم إحداهما ولوح بالأخرى لواد مخدر نعسان

ولعلنا نلحظ - مثلما أبيات سابقة - كما يتولد من فرادة تصوير غرابة تشخيص، يكرس السابق ويرسخ اللاحق:

مقلتاه ← بئران [← دلوهما ← [الظن]

مقلتاه ← غيبان [← في الدجى ← [تائهان]

ويداه ← عكازتان [← لقامة ← [الزمن الأعرج]

ومن ذلك التواشج بين جديلة النسيج الشعري، وجديلة التراتب بين السابق واللاحق، ينفتح البيت الأخير على رؤية كابوسية، كأنها «تناص» لاشعوري يتوحد مع صورة «الجحيم» التي ابتدعها «دانته» فيما هو مشهور ومعروف. ويكون مهاد ذلك المشهد الكابوسي.

ضم إحداهما: ← [ولوج بالأخرى لواد مخدر نعسان]

ثم تتفتح أبواب الجحيم.

ونسأل أي خيال مهيب قد عكف على ذاته، ثم انتقى من غورها العميق ما يبغيه من ملفوظات مجتثة من قساوة قاسية وكأنها إذ تتشكل في فلذاتها التصويرية معزوفة جنائزية فاجعة كما الأبيات:

فيه نهر من الدموع وجب ← مترع بالأنيان والأشجان

وقلوب أقلها بين جنبيه ← سفين يري بلا ربان

والهات مجرحات حزانى ← مزقتها فواجع الأزمان

.. أرعشني السفين واستلب الأشيب وعيي رباه ماذا دهاني

فتهاويت كالهشيم على أشلاء روحي المفزع الأسيان

إن ذلك المشهد الأسطوري في قتامة صوره المتلاحقة، بنهره ودموعه، وجبه وأنينه، وسفينه الخرافي وشجونه، إنما يجسد ذلك كله رؤية كابوسية فاجعة، أو رؤيا مأساوية جارحة وذابحة.

أما البيت الأخير:

فتهاويت كالهشيم على أشلاء روحي المفزع الأسيان

فهو شاهد - كذلك - على أن طاقة إبداعية لا تملك سوى أن تبتدع مجازات بلا توقف، وأن تنفث صوراً بلا تمهل، فمن بين ذلك «الهشيم» الذي [تهاوى] ← على أشلاء الروح] ← [المفزع الأسيان]، تتشكل كل صورة من معطيات سواها، ثم تسلم تشكلها لما يليها، فيتولد مجاز من سابقه ثم يتواءم مع لاحقه، ومن بينهما - وبهما - تنبث طرز استعارية كثيفة المبنى عميقة المعنى.

* * *

إن تلك الصور المتدفقة تنبثق من مشاعر باطنة، يرفدها التزامن الوجداني والانفعالي، ويتحول المعنى المعجمي إلى دلالات سياقية أوسع وأشمل، والكلمات تعطي أقصى إمكاناتها من مجاورتها لسواها، مما يدفع إلى تفاعلات تطال المعنى والمبنى من خلال سلاسل الاقتران أو بواسطة التكافؤ التركيبي، ومن ثم فرقابة الذهن المنطقية تظل كليلة وواهنة كلما اندفقت شحنات عاطفية وتداعت طاقاتها التأثيرية.

ومثيل ذلك التفرد في ابتداع جماليات «التشخيص» في التشكيل الشعري، ما تبدعه الأبيات التالية من قصيدته «جلاد الظلال» من الديوان نفسه، حيث يكون «الهجير» أو شدة القيظ

تفترس ساحة القصيدة، كأن شواظاً من نار يتوالى بين أبياتها، ومنها هذه الأبيات في فرادة تشخيصها وغرابة تصويرها:

وأقعى على الأسوار قيظ رأيته يطل بوجه الحانق المتندم

يلوح كجلاد الظلال وهذه سياط اللظى منه طوال التضرم

يكدن يحلن الظل وهما وغصنه تهافت مفزوع عميق التوهم

يطن حواليها الهجير كأنه تخافت عار حول عرض مثلم

وينفخ كالحداد ناراً شرارها تناهش خزي في ضمير مذمم(5)

فمن تلبس الرؤية الشعورية بمهارة الذهن الفطن - كما الأبيات - يتم ابتداع تواشج حميم، تتحول فيه الأشياء إلى ذوات، والمجردات إلى محسوسات، وتصير - جميعها - شخوصاً مؤنسنة، تمتلك حضوراً فاعلاً في حركة القصيدة، أما التشبيهات فإنها - بالضرورة - فارقة ومفارقة لتماثلات باهتة، أو تقارنات شاحبة. إنها - في مجال الصور المشخصة - نتاج ملكة تخييلية تعكف على التقاط خاطف:

لما يحوم حول أفق التصور ← [تهافت مفزوع عميق التوهم]

أو ما يتراءى بين الحدس والتخيل ← [تخافت عار حول عرض مثلم] ← أو ما يتماهى بين الظن واليقين ← [تناهش خزي في ضمير مذمم]

وتحتضن الأبيات التالية صوراً لها ثراء وبهاء، ولها فخامة وقيمة، حيث تتشكل في لقطات حوارية تتميز بإيقاع شديد

الرهافة. ومع أن التقاطعات الحوارية قصيرة لا تتيح امتداد الصورة، فإن الشاعر يبرع - مع ذلك - بواسطة تكثيف حاد وخاطف وسريع، إلى ابتثاث كثافة تصويرية، تُتركز في لقطة لفظية، أو استقطار لمح تصويري يكتنز امتداداً ويختزل انفساحاً، ثم يحافظ - في اللحظة ذاتها - على حيوية القص ودرامية التحاور، وكلاهما - عنصر القص والتحاور - يقي القصيدة من سطوة التجريد وسوأة المكرور وجهامة الرتابة: ثم ناديته فأمعن في الصمت قليلاً، وصاح بي: من دعاني؟

قلت روح معذب، قال: من أين؟ قلت: الأسى إليك رماني

قال: أقبل، فكم بدنياك صرعى، شربوا من يدي رحيق الجنان

قلت: من أنت؟ قال: رؤيا خيال، كل حي على الوجود، رآني

أنا معنى في خاطر الغيب ذابت حول أسراره جميع المعاني

أنا كهف مغلف في حشا الدهر يشع الفناء من وجداني

* * *

إن الأبيات الثلاثة الأخيرة - إضافة لما سبق - تمثل قدرة قادرة، فريدة ومتفردة في توالد رؤية من شتات رؤية قبلها، وابتثاث فلذة من صدى فلذات غيرها.

وإنها لخصيصة أدائية ذات تميز وتمايز أن تندفق جملة من أبيات متوالية، تحملها موجة شعرية واحدة ومتوحدة، فلا يتم أولاها إلا بأخراها، ولا يكتمل معطاها إلا باكتمال دائرتها

القولية، كما في الأبيات الثلاثة السابقة، وكما في ثلاثة الأبيات التالية للشاعر من قصيدة أخرى:

أنـــا

خـفـقـة مـن أرغـن مـنـحـطـم غـيـبت أصـداءهـا ريـح الـعـدم

نـقـرتـه نـسـمـة تـائـهـة فـي كـرى لـيـل دجـى مـرتـطـم

فـشـداهـا ثـم أغـفـى فـسـرت فـي الـدجـى حـائـرة بـين الـسـدم

وواضح أن الأبيات الثلاثة تشكل جملة شعرية ممتدة وكأنها موجات متصلة، يتماهى سابقها بلاحقها، ويتنامى تكوينها - وكونها - بتتابعها، ومن ثم يتضام أولاها بأخراها في توحد عضوي، يتجلى في سيرورة التوالي وصيرورة التنامي.

ولعلنا نلحظ - كما الأبيات السابقة - توالي الملفوظات التي تكرس عدمية «الأنا» ونفي الذات، بدءاً من: أنا خفقة:

فالنسمة:

أ = تائهة

ب = في كرى ليل

ج = دجى مرتطم

والخفقة:

أ = غيبت أصداءها..

ب = في الدجى حائرة

د = بين السدم

أما الأرغن نفسه فهو منحطم

ومن ثم تنغلق الحلقة الدائرية فيما بين [النسمة - الخفقة - الأرغن] وتنتفي بينها أناة الشاعر.

وإنه - النسيان - تتراءى له صورة أخرى، تتصل - هذه المرة - وتلتصق بالنسيان نفسه، والذي يتزيا - كما الأبيات التالية - في لباس يشخصه، وفي حوار يجسده، ويكون فيه في الحاضر الغائب، والوجود والعدم، كما في اللقطة الفريدة ذات الخيال العتيد:

فنسيت الحياة والموت ما أدري أحي أنا هنا أم فاني

وكأنه - هذا الخيال الجامح الجموح - هو الذي يتملك - وحده - ما يتولد من فرادة تشكيلات وتكوينات، ويتفرد - وحده - في ابتثاث ما ينفثه من صور ومجازات حين يستمر صوت «النسيان» مفترشاً ساحة الأبيات التالية:

.. مدفن للخطوب قلبي ومنفى أبدي لنكبة الحدثان

أنا بحر الهدوء من مل دنياه رمى عبأها على شطآني

منذ ما دبت الخلائق حولي.... ...... «بالنسيان»

فنسيت الحياة والموت ما أدري أحي أنا هنا أم فان

وكأن طاقته الإبداعية لا تملك سوى أن تبتدع مجازات بلا توقف، وأن تنفث صوراً بلا تمهل، ومن بينهما تنبث طرز استعارية كثيفة المبنى عميقة المعنى.

وقد تتكثف لغته.

وكأنها تتجول بين أحراش الكلمات، تصطفي وتنتقي، وتلتقط وتنتخب، فلها - لذلك - شراسة وجسارة، ولها فرادة وبكارة.

وقد تتوحش صوره.

وكأنها تمتطي صهوة خيال شموس، يركض على حافة حلم جامح.

فقد تتبنى من تقاطعات الدهشة والغرابة، ومع ذلك تنجو من اقتسار تعبير أو اعتسار تصوير، إذ سرعان ما يسلس جامحها، وينصاع شاردها.

وقد تتكئ على هاجس المعنى ومشارف الرؤية، وقد تمرق إلى تخوم اللامحدود وتتجاوز أفق التوقع، وفضاء الممكن.

ومن بين تفرد لغته، وتوحش صوره، تندس فلذات توحي بما يتخفى وشذرات تومئ لما يتوارى، ومن ثم تتشكل لغته الشعرية وهي تتأرجح على حافة الحلم والواقع، أو الحدس والحقيقة، وتتراءى بين الظل والنور أو بين الظن واليقين.

الهوامش

1) ديوان [أين المفر؟]، القاهرة 1947 ص 163.
2) ديوان «نار وأصفاد» القاهرة، مكتبة الأنجلو 1959 ص 78.
3) ديوان [أين المفر؟]، ص 49.
4) ديوان [قاب قوسين] القاهرة، مكتبة دار العروبة 1964 ص 115.
5) ديوان [أين المفر؟] ص 24.

* * *

شعرية لعبة(*) الضمائر

عالي القرشي

* هذه الورقة ألقاها الكاتب في إحدى مسامرات النادي الأدبي الثقافي بجدة.

الخاصية الحكائية في الإنسان تجعلنا نقول: إن القصيدة حكاية، وأن تلك الحكاية تغرينا بمتابعة لحظة التكثيف التي تختزلها القصيدة في كلماتها عن حكايات لعلاقات الإنسان مع عالمه... حيث تجيء تركيبات الشاعرة الحكائية مفجرة للحظة صمت الشاعر، وراسمة لتأويلاته لحكايات العلاقات التي تختزلها كلماته.. إذ تمكن تلك الخاصية المتأمل من متابعة الأبعاد السابقة، والفضاءات التأويلية للحظة التكثيف الشعري.. لحظة انفجار الصمت التأملي إذ يظل الإنسان في حالة تجاذب بينه وبين عالمه، ينتج عن لحظة التجاذب هذه لحظات توتر تأتي من تلك السدود والموانع بينه وبين جواذبه.. ويظل يعايش نمو هذه الحكاية حتى تأتي اللحظة التي تتمرد على الصمت، فتسجل فواصل من هذه الحكاية، تسجل ما التأم منها في ذاكرة الحاكي عن هذه العلاقة.

ولذلك تأتي هذه الكلمات محملة بعلاقة للحظات سابقة.. ولعلّ هذا الديوان الذي بين أيدينا هذا اليوم.. يمثل تفسيراً لأنموذج حكائي، من نماذج هذه الخاصية، التي تصلح أيضاً طريقاً للوقوف على الديوان بلحظاته الحكائية، وتفجيره للحظات الصمت التأملي.

ولذلك جاء الإهداء مجسداً هذا الأمر في قول الكاتبة «إلى

لحظة الصمت الذي صبّ فضته في غبش القصيدة » حيث جسّد لحظة الصمت. وهي لحظة التأمل.. لحظة الكتابة.. لحظة النطق.. فكان نطق الكتابة هو الصمت عن اعتلاج الحكاية، وتدافع الكلمات.. فكانت هذه الكتابة هي التفجير لسكون الصمت. هي لحظة الالتئام والتحام الكلمات هي صهر الفضة من تلك الخيوط الحكائية.. وكان ذلك أيضاً المقطع الختام في الديوان.

وحين يبدأ الديوان يطالعنا بـ «الهديل الأول»، ثم الثاني، ثم الآخر، جاعلاً منها عناوين لثلاثة أجزاء من الديوان.. وكأن ذلك نمو في الحكاية، وإصدار لمستويات عدة من البوح تتنوع في ذلك التلوين المنوع لصوت يحمل ذكرى الحنين، وفيض التوجع، ومرارة الألم، وشدة الشوق، والفرار من رتابة الزمن وقسوته..

ويكاد يجتمع النظر إلى الديوان في الصفات التالية، التي تتمظهر عن الاختزال الحكائي.. وهي:

- بزوع المخاطب.
- الامتداد في حركة التوقف أمام العوائق.
- الامتداد في العلاقات الكونية.
- التشييء.

● بزوغ المخاطب:

بين نص وآخر يتراءى لك ذلك المخاطب، الذي يطوي قبله

مسافة من مسافات التأمل الحكائي.. إذ لا يحضر إلا بعد أن امتلأت به ذات الكاتبة، وانفجر به سكون الصمت.. وجاء النص يحمل وجوده بخطابه الذي ما يلبث أن يؤول إلى وجوب في ذهنية النص تتحدث له عن الغائب.. ففي قصيدة «نور» مثلاً تجد المخاطب الذي تحدثه ذهنية النص:

خمس قصائد

بعدد المحيطات الآسنة

التي ضج منها السمك

هل تكفي تعريشة عنب

تختبئ تحتها

تخبئ نزقك الذي لا يرتوي

وتحجب عنك النسور

الجائعة للحم قصائدك

إذ يقذف النص بـ «خمس قصائد»، لنجد القصائد تستدعي وتستنبت عالم الموت في عالم الكون، ليزرع القصائد موتاً وانغلاقاً، ليكون ذلك انتزاعاً للقصيدة الحية، والقصيدة المنطلقة وزرعاً لها في المياه الآسنة والمتجمدة.. لنقف بذلك على وجود خاص للقصيدة، وتكوّن للذهنية النصية التي تحيل إليها القصيدة، هذه الذهنية التي استحضرت المخاطب، الذي ألقت علينا تلك الذهنية حكايته، حيث حضر في وجوده الحكائي

السابق للخطاب حالة الأسى، وحالة الضيق، والضجر التي أحاقت به دون أن يحدثنا النص عن ذلك في توصيفه للمخاطب، وإنما عرفناه بذلك الاستحضار للعلاقة بين القصائد والمحيطات...

ثم يأتي الخطاب:

تختبء تحتها

ليرتد الخطاب بعد ذلك من:

للحم قصائدك

إلى «خمس قصائد»

ولعله من نافلة القول الإشارة إلى اعتماد النص على استحضار ذهنية المتلقي في إنشاء الحكاية الرابطة بين: خمس قصائد وبين قصائدك.. وبين المحيطات الآسنة.. وبين النسور الجائعة وبين القصائد وبين الأجساد العارية.

وقد جاء الخطاب طافياً على حكاية لم يبق من شتاتها إلا الإشارة إلى علاقة المخاطب بالقصيدة، وإلى النزق والضجر، وإلى تلك الصلة الحميمية التي انقطعت بين المخاطب والأشياء.. لتنشأ تلك الحكاية التي يبدأ تكوّنها من لحظة انفجار الصمت.. ليراود النص شتات الحكاية الجديدة التي تبدأ بعلاقة جديدة بين القصائد وبين المخاطب على نحو مختلف استبدل بالألوان وبالشعر: العربي، والوهن، والضجر.

وقد كان المخاطب الظاهر في النص دالاً على بطل آخر لهذه الحكاية، هو الذات التي جردت ذاتيتها في موضوعية الآخر.

لكن هذه الذات التي تختفي وراء المخاطب في هذا النص لا تكتفي بذلك، بل تعلن عن حضورها في نص آخر بعنوان «سوط» ذلك النص الذي تقول في بدئه:

كن حالماً كما تشاء

غبياً كما يشاؤون

ولا تتفادى الصداع

ولا تحصن خيمتك المترنحة

لأنك خلعت أوتادها

أو..

هم خلعوا أوتادها

فلم تعد تجيد سوى مطاردة الذباب الثمل

فوق زبد الكلام

وتتحرك حكاية هذا النص بين قطبي المخاطب والآخرين حيث يكون هو في جانب الحلم، والإحساس بالألم.. وهم في جانب الغباء واقتلاع خيمة الشعر... ويعيدنا النص إلي الحكاية الكامنة التي انفجر بها الصمت، وهي حكاية التفرد، والغرابة، والحلم، وزبد الكلام.. ليؤول بنا إلى حكاية الصداع بين هو، وهم...

ولعل شدة التوتر هذه هي التي استدعت حضور الذات لتقول بعد ذلك:

أنت غريب عن القبيلة

أعرف

لكنني أنا أيضاً غريب

وهنا تلتحم الذات بالمخاطب، وتلتحم المعرفة، وتلتئم الغربة... ليأتي بعد ذلك صوت النص قائماً بالخطاب على أساس من التحام الذات مع الغربة ومع المخاطب...

وإذا كان حضور الذات في هذا النص في لمحة الالتحام هذه، يترك الفضاء بعد ذلك للمخاطب.. فإنا نجد نصاً آخر بعنوان «فاتحة الكتاب» لا يسلم النص للمخاطب، بل تأخذ الذات المتكلمة بتلابيب الخطاب فهذا النص يبدأ بقول الشاعرة:

ترشف الندم

مع الرفة الأولى لجفن الصباح

كيف لا يجف نبع الغضب

وأنت تنهل منه

وهو ينهل منك

منذ أن عقد الشيطان لواءه

فوق ذرى الشهوة

وتناحر ابنا آدم على سراب

فالنص حين يبدأ الخطاب يتخلق من تلك الحكاية التي انفجرت بلحظة النطق بلحظة قراءة ماء الندم، الذي آل إلى ماء

الغضب الذي يتساقى مع المخاطب، ولا يفنيان... في إشارة إلي حمل هذا المخاطب لحكاية الإنسان الأزلية مع الغواية ومع الندم... ليتجسد ذلك فيما بعد في سوءة الذات، التي تتلبس بالمتكلم، الذي استحضر صوت ذلك النادم «يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوأة أخي...»... ليقول النص:

هذا الصباح

أبحث عن غراب يواري سوأة الآتي

فلا أبصر غير أفق غادرته الشمس

لا أرى غير الدهشة المصبوبة في الوجوه

التي ألفت حمم البركان

تغتالني

تمزقني

تنثرني في الشوارع التي ألفت خطوات هذا الجسد

هذا الجسد

هذا الجسد

حيث في لحظة السوءة هذه، لإعطاء المخاطب تندثر به الذات، بل تنكشف الذات في عريها وهي تبحث عن بيت وستر... لتقول:

أي بيت سيحضن أوبتي

ويستر نزق الظهيرة

الامتداد في حركة توقف الانطلاق أمام العوائق:

نجمع هنا حركة الامتداد مع حركة التوقف لأن الامتداد والحركة في الموقف الشعري، حيث يجلو هذا الحصار لحركة الانطلاق حركة شعرية تنبئ عن حكاية التفجر والضجر أمام غائلة العوائق.. ويكاد ذلك يستظهر من جميع النصوص.. ففي النص المعنون بـ «الغريب».. تجد النص يقول:

عناقيد النشوة يا صديقي

تسكرني

فلا أعي غير بدايات ضبابية

ونهايات أحد رعونة

فكان استحضار عناقيد النشوة مستحضراً للانطلاق والحيوية... لكن ذلك يغيب في ذلك الوعي الذي يستحضر البدايات الضبابية والنهايات الرعناء...

ليمضي ذلك الانطفاء ويتجسد في الذات التي تؤول إلى حجر الرحى:

لكنني يا صديقي

حجر الرحى

الذي لا يطحن غير شرفات الروح

لكن هذا الانطفاء والانغلاق على مستوى الحكي عن الذات

يفاجئنا بحيوية اللغة، وهي تخلق حكايتها وتشكلها حيث تجد شرفات الروح وهي تطحن تحت الرحى..

ولعل المسافة الشاسعة بين الشرفة وبين مستوى الطحن تنبئنا عن تلك المغالبة من الروح، وذلك القهر والتسلط من الرحى.. وحين تقول:

ادعى الانعتاق من الوجيب البدائي

الذي يرعش يدي

من العينين البريئتين

في صحراء وجهي

لنكشف تلك الروح الحية، القابلة لسكن الدهشة، والتفاعل معها، وتلك البراءة في صحراء اليأس والقنوط..

وليؤول ذلك إلى حكاية ترى فيها تجمد الغدير وعداوة القبيلة، والصمت الجارح:

الملامح ما عادت تمت إلى الغدير

المترقرق تحت أخاديد الصمت الجارح

والقبيلة

كل القبيلة

تبرأت من العيون النهمة

والجبين الذي تعفر بالوله

لكن هذا الامتداد يأخذ منحى آخر مثلاً في نص خاتم» ص 28، ونص «شعر» ص 29... حيث في هذين النصين نقف على الحكاية المأمولة لعالم إشراق الروح ونفاذها من العوائق في التطوق بخاتم السعد، أو الارتماء في أحضان الشعر.

* * *

مهرجان الرواية العربية في جامعة دمشق

عادل الفريجات

على مدى أربعة أيام كاملة أقام قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق، بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب مهرجاناً ثقافياً عربياً، كان المحتفى به فيه:

«الرواية العربية في واقعها وآفاقها» فبعد أن كان العقاد، مثلاً، يرفض أن يقرأ القصة القصيرة أو الطويلة، صارت الرواية ديوان العرب في القرن العشرين، كما يقول الدكتور علي الراعي، لذا لم يكن غريباً أن يكرس قسم اللغة العربية أسبوعه السنوي الخامس للرواية العربية، وأن يدعو، بطبيعة الحال، باحثين وأكاديميين من سورية والأقطار العربية للمشاركة فيه.

وهكذا كان، فقد حضر إلى جامعة دمشق ما بين 1 و4 نيسان 2000 واحد وعشرون باحثاً ضيفاً، قدموا من مصر العربية، وتونس، والجزائر، والمغرب، والإمارات العربية المتحدة، ولبنان، والأردن، وإيران، ليشاركوا في مهرجان الرواية العربية المشار إليه. وقد جلسوا، جنباً إلى حنب مع ستة عشر باحثاً عربياً سورياً، مضافاً إليهم خمسة روائيين سوريين قدموا شهادات حول تجربتهم الروائية. فكان مجموع الأبحاث والشهادات معاً (41) بحثاً وشهادة. تَمَّ إلقاؤها جميعاً في ثلاث عشرة جلسة من جلسات هذا الأسبوع - المهرجان.

فقد شارك من مصر العربية الشقيقة الدكتوران حلمي بدير، ومحمد نجيب التلاوي، ومن الإمارات العربية المتحدة الشقيقة الدكتوران: إبراهيم محمود علان، وعفاف بطالينه، ومن الأردن الشقيق أربعة باحثين هم: يحيى العبانية، وسامح الرواشدة من جامعة مؤتة، وبسام قطوس من جامعة اليرموك، ومحمد عبيدالله من جامعة فيلادلفيا. ومن لبنان الشقيق سبعة باحثين أكاديميين هم: د. عاطف عواد، ود. علي نور الدين، ود. وجيه فانوس، ود. أسامة محيو، ود. عبدالمجيد زراقط، ود. سالم المعوش، ود. يونس فقيه. ومن تونس الشقيقة: د. محمد الباردي، ومن الجزائر الشقيقة ثلاثة أساتذة جامعيين هم: د. حلام الجيلاني، ود. إبراهيم صحراوي، ود. عبدلي محمد السعيد، ومن المغرب الشقيق الباحث الدكتور سعيد علوش - حائز جائزة الملك فيصل العالمية، ومن إيران الصديقة: الدكتورة: بتول مشكين.

أما من سورية، فقد شارك في الأسبوع الثقافي الخامس سبعة باحثين من جامعة دمشق هم: د. بثينة شعبان، ود. عبده عود، ود. عادل الفريجات، ود. ماجدة حمود، ود. غسان غنيم، ود. رياض العوابدة، ود. ناصر حسين علي، كما شارك من جامعة البعث باحثان هما: د. عبدالفتاح محمد، ود. ممدوح أبو لوي، ومن جامعة حلب الدكتور أحمد زياد محبك، ومن جامعة تشرين الدكتور رضوان ظاظا.

وخارج نطاق الجامعات السورية الأربع، ساهم في مؤتمر

الرواية العربية هذا خمسة باحثين سوريين هم السادة: د. جمال شحيد، ود. عبدالله أبو هيف، ود. سليمان حسين، ود. أحمد جاسم الحسين، وأ. نزار فلوح.

أما الروائيون الذين أدلوا بشهاداتهم حول تجاربهم الروائية، فهم السادة الروائيون: نبيل سليمان، وخيري الذهبي، وكوليت خوري، وحسن حميد، وعبدالكريم ناصيف.

وقد تمحورت الأبحاث والمداخلات التي نوقشت في هذا الأسبوع حول قضايا الاتجاهات الفنية في نقد الرواية العربية وإبداعها، والأشكال الجديدة في التأليف الروائي، والسرديات العربية التراثية وأثرها في الرواية المعاصرة، والمؤثرات الأجنبية في الرواية العربية الحديثة، والرواية العربية ووسائل الاتصال الجماهيري، والإبداع النسائي العربي الروائي، ولغة الرواية العربية، وشعريتها، وعجائبيتها، والتصوف، والتبئير، واللامألوف في نسيجها... إلخ. وراوح بعض الباحثين في ذلك كله ما بين التنظير والتطبيق. وهما شأنان متلازمان في أي جهد نقدي جدي.

وقد حظيت بعض الروايات العربية القطرية بأبحاث خاصة قدمها معنيون بها، فقد كانت ورقة الدكتور إبراهيم محمود علان حول: الرواية الإماراتية وآفاقها. وفيها أفادنا د. علان بأن في الإمارات العربية اليوم سبعة روائيين، لهم (16) رواية... وأن أول رواية إماراتية هي (الشاهندة) وقد كتبها الشيخ عبدالله الراشد

- وزير خارجية الإمارات. وصدرت في العام 1972. أما الرواية الجزائرية فقد كانت موضوع مداخلة الدكتور عبدلي محمد السعيد وعنوانها: الرواية الجزائرية بين سلطان الذاكرة ودائرة الأفق. وفيها وقف عند عدة روايات أهمها اللاز للطاهر وطار، وذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي. وقد خلص الباحث إلى أن استحضار زمن الثورة الجزائرية على فرنسا قد استبد بذاكرة كثير من الروائيين الجزائريين. أما الرواية العربية السورية فقد خصها الدكتور عبدالله أبو هيف بحديث عنوانه: تجديد السرد الروائي - سورية نموذجاً، مع وقفة خاصة عند إبداع الروائي السوري (خليل الرز). وحظيت الرواية الأردنية باهتمام د. محمد عبيدالله، الذي وقف عند إفادتها من السرد التراثي واستلهامها له. وتلقت اللجنة التحضيرية للأسبوع الثقافي الخامس، الذي كان كاتب هذه السطور واحد منها، بحثين، أحدهما: حول واقع الرواية السودانية: أصولها، نشأتها، اتجاهاتها، لعوض السيد محمد، والثاني حول مرحلة الريادة والبدايات في الرواية السعودية، للدكتور ظافر الشهري، ولكن لسوء الحظ، لم يحضر أي من هذين الباحثين لأسباب لا نعرفها، وبالتالي لم يلق بحثاهما...

وقدم الدكتور حلمي بدير من مصر العربية الشقيقة بحثاً حول واقع الرواية العربية - النص والشكل. وفيه وقف وقفة خاصة عند (جورجي زيدان) الذي عده أهم رواد الرواية العربية وقد كتب (زيدان) نحو عشرين رواية. كان من بينها: جهاد

المحبين، واستبداد المماليك. ومما رآه (د. بدير) أيضاً أن التعامل مع النص الروائي العربي ينبغي أن يحقب، زمنياً، وفق المراحل التالية: النصف الأول من القرن العشرين فالربع الثالث، فالربع الأخير. وفي نظره شهد الربع الثالث من القرن العشرين ظهور نماذج روائية تفوق كثيراً روائع الآداب العالمية في هذا الجنس الأدبي... ووقف كاتب هذه السطور عند موضوع طموح كبير هو: الرواية - بنية ودلالة، فعرض لتعريف الرواية، ومر بأهم عناصرها ومكوناتها وأنواعها، قارناً التنظير بالتطبيق، عارضاً في بحثه لروايات سورية وعربية وعالمية أمثال روايات حنا مينه وحيدر حيدر، وعبدالرحمن منيف وأحلام مستغانمي، وغاثيا ماركيز وجون شتاينيك... إلخ.

كما وقف الدكتور محمد نجيب التلاوي عند التشكيلات الفنية في رواية الأصوات العربية، فرأى في هذا المصطلح النقدي إنتاجاً حداثياً يتأبى على التقليد الروائي السالف، وأن بناءها الفني متميز، وهي جنس لا يقوى على كتابته إلا روائي ممتاز يتصف بقدرة غيرية على التعبير... وكان من أمثلته على هذا اللون الإبداعي الجديد رواية: الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم، ورواية ميرامار لنجيب محفوظ... إلخ.

كان ذاك جانباً من الأبحاث التي غلب عليها التنظير، وداخلها بعض التطبيق، أما على صعيد التطبيق الذي تخلله بعض التنظير، أو لم يتخلله، فقد سمع جمهور المتابعين لمهرجان

الرواية العربية هذا تحليلات عميقة حول الروايات التالية: أنت منذ اليوم، لتيسير سبول، ونهض به د. سامح الرواشدة. ورواية ميرامار، لنجيب محفوظ، وقام به د. أحمد زياد محبك، ورواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي وندب نفسه له د. بسام قطوس. ورواية حين تستيقظ الأحلام، لمؤنس الرزاز، وتكفل به د. يحيى العبابنة. ورواية أولاد حارتنا، وقدمه د. غسان غنيم.

أما الأبحاث المتصلة بالتاريخ الروائي والمثاقفة، ومقولات التأثر والتأثير، والنقد المقارن، فقد مثلتها جهود الباحثين التالية أسماؤهم: محمد الباردي، وعبده عبود، وحلام الجيلالي، وسالم المعوش، وأسامة محيو، ورضوان ظاظا، وممدوح أبو لوي، وجمال شحيد، وسليمان حسين، ورضوان ظاظا. وعلى سبيل المثال أقام هذا الباحث الأخير مقارنة ناجحة بين إبداع مكسيم غوركي، وخاصة بين رواية بقايا صور للأول، ورواية الأم للثاني. أما الدكتور (أبو لوي) فقد وقف عند مؤثرات بعض الروائيين الروس في بعض روايات نجيب محفوظ، وخاصة روايته: «اللص والكلاب» إذ عقد مقارنة دقيقة بينها وبين رواية الجريمة والعقاب لدوستيوفسكي، بنيةً وأحداثاً وشخصيات...

وقد حظيت الرواية النسائية العربية بثلاثة أبحاث هامة قدّمها كل من: الدكتورة بثينة شعبان صاحبة كتاب «مئة عام من الرواية النسائية العربية» الصادر عن دار الآداب ببيروت (1999). والدكتورة ماجدة حمود، والدكتور علي نور الدين الذي

كرس حديثه لتأكيد ريادة (زينب فواز) للإبداع النسائي في حقل الرواية. وهي حقيقة سبق أن أثبتتها الدكتورة (شعبان) في كتابها المذكور آنفاً.

وقُدم إلى هذا الأسبوع الثقافي ثلاثة أبحاث تتصل بلغة الرواية بعنوان: لغة الرواية بين عامي الحوار وفصيح السرد، للدكتور عبد الفتاح محمد، والثاني بعنوان: اللغة الروائية عند يوسف إدريس، للأستاذ نزار فلوح. والثالث بعنوان «قضايا لغوية في الرواية العربية - جبرا نموذجاً» للدكتور ناصر حسين علي. وفي هذا البحث تتبع (د. علي) الأخطاء اللغوية والنحوية والصرفية والأسلوبية في كتب (جبرا إبراهيم جبرا) الروائية وغير الروائية. وقد أحدث هذا التتبع رجةً عنيفة في القاعة، وتعرّض صاحبه لهجوم قاسٍ من محبي (جبرا) ومريديه. وهو هجوم فيه شيء من الصواب وشيء من الخطأ، كما لاقى هذا البحث تأييداً من حريصين على سلامة العربية وقدسيتها. وفي ظني أن قوة التخييل وبراعة البناء الروائي، ينبغي ألا يغفرا للكاتب أن يسْتَهْتر بلغته العربية، أو أن يترخص في كثير من قواعدها وأساليبها. وإذا كان بعض المبدعين القدامى قد تجرأوا على القواعد والنحو، فليس يحق لمبدعينا اليوم هذا الشأن، لأن الانسياق وراءه قد يقود إلى مزالق ومهاوٍ لا تحمد عقباها البتة. والفيصل في هذا الشأن، عندي، رفْض التمحل، ورفض الترخص في الوقت نفسه.

أما بخصوص العامية والفصحى، فإني أرى العامية مقبولة مادامت لا تزيد نسبتها إلى الفصحى، في الآثار الروائية، عن نِسْبَة الملح إلى الطعام. هذا وقد ارتأيت أن أدلي برأيي في مقالي هذا، لأن وقت الجلسة المعنية التي امتدت طويلاً لم يسمح لي بذلك...

وقد انتهى المؤتمر إلى جلسة ختامية حول آفاق الرواية العربية شارك فيها أربعة باحثين، وأدارها الروائي والناقد السوري (نبيل سليمان). وداخل في هذه الجلسة مجموعة كبيرة من الدكاترة المشاركين ومن الطلبة الحاضرين. وكانت إثارات الباحثين الأربعة، ومداخلات الجمهور العديدة تناولت قضايا تتصل بالإبداع الروائي، ولغته، وإفادته من السرديات العربية التراثية، وتتصل بمناهج النقد الروائي، وبالمثاقفة والترجمة والنقد المقارن، مما يصعب إثبات تفصيلاته كلها ها هنا...

وبعبارات موجزة: فإن هذا الأسبوع الثقافي الخامس لقسم اللغة العربية وآدابها، كان أسبوعاً ناجحاً جداً، وبكثير من المقاييس، سواء كان الأمر يتصل بعدد المشاركين الضيوف، أم بتنوع المحاضرات وتوزعها على محاور الرواية، وعناصرها وعلائقها بالعلوم والفنون الأخرى، وبالتاريخ والمثاقفة، أم بالمناهج النقدية، أم بشهادات الروائيين الخمسة التي حققت بعض الحوار بين الناقد والمبدع، أو قل بين النقد والإبداع، في الوقت الذي أطلعت الحاضرين عامة، والطلبة خاصة، على شيء من أسرار تجارب بعض الروائيين السوريين الكبار.

وأخيراً، فإن طباعة بحوث هذا المهرجان النقدي والثقافي في كتاب قائم برأسه تشكل إنجازاً ثقافياً ونشرياً هاماً، كما تشكل سجلاً وثيقياً مفيداً لِما جاء به الباحثون الواحد والأربعون من جهود وأفكار ونتائج ورؤى أوجز رؤوس أفلامها البيان الختامي الذي تُليَ في الجلسة الختامية لهذا المؤتمر. وإذا ما قام اتحاد الكتاب العرب في سورية بطباعة تلك البحوث، ونفذ وعده بذلك. كما سبق أن فعل ببحوث الأسبوع الثقافي الرابع لقسْم اللغة العربية وآدابها، في العام 1999، فسيكون قد أدى مهمة علمية كبرى توجب له الثناء والتقدير.

* * *

الشعر والنثر
في ضوء نظرية
الأنواع الأدبية

أحمد علي محمّد

تمهيد

لا أرى ضرورةً للخوض في مسألة إيجاد مصطلح الأنواع الأدبية من الجانب الذي يبدو اختراعه للغرب أم للعرب. غير أنّ جهوداً بذلها نقاد العرب في هذا الباب تستحق التنويه والدراسة، إذ اهتم نفرٌ من نقادنا القدامى بمسألة الفصل بين الأنواع الأدبية منذ أواخر القرن الهجري الثالث، وربما قبل ذلك لما عالجوا بعض جوانبها تحت عنوانين أساسيين: الأول يتصل بالفروق بين الشعر والنثر والمفاضلة بينهما، والثاني يتصل برسم حدود للشعر بغية وضع تعريف نقدي شامل له. وواضح أنّ هذين العنوانين يدخلان في باب الفصل بين ما هو شعري، وما هو نثري ضمن إطار مفهوم الأدب، وهو الأساس الذي ارتكزت عليه نظرية الأنواع الأدبية التي عرفت في الآداب الأوروبية[1] بعد ذلك.

وبمتابعة هذين العنوانين اللذين شغلا فكر النقد منذ القدم لابد وأننا سنقف على بعض ملامح التطور الذي أصاب مفهومي الشعر والنثر عبر أزمنة متتابعة بدا من خلالها الشعر بعيداً عن النثر تارة، وتارة أخرى قريباً منه إلى درجة الامتزاج، كما حدث في زمننا مثلاً، وقد تكون قصيدة النثر اليوم مثالاً عملياً عن ذلك الامتزاج الذي سنحاول تقديم تفسير له في ضوء تراجع نظرية الأنواع الأدبية في العالم اليوم.

1. الفروق بين الشعر والنثر:

لعلّ أبا إسحاق الصابي (ت 384هـ) من السابقين إلى فكرة الفصل بين الشعر والنثر، وذلك في رسالة سماها (في الفرق بين المترسل والشاعر). وقد جاء فيها: «إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه؛ وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه، فلما صارت الإصابتان في الأمرين متراميتين عن طرفين متباينتين بعُدَ على القرائح أن تجمعهما...»[2]، فالصابي هنا يميز النثر من الشعر من جهة أن النثر مفصل لا غموض فيه، والشعر مجملٌ فيه بعض الغموض الذي يحوج إلى شيء من الكد وإعمال الخاطر لإدراك معانيه، وهذا فارق في المضمون والجوهر، وأما ما يتصل بالفارق الشكلي بينهما فقد دل عليه قوله: «إن الشاعر يصوغ قصيدته بيتاً بيتاً فهو يجمع قريحته وقدرته على كل بيت فيقهره ويبلغ إرادته منه، وله من الوزن والقافية قائد وسائق يقومان له بأكثر حدود الشعر. والمترسل يصوغ رسالته متحدة مجتمعة من أقطار متراخية متسقة. وربما أسهب حتى يستغرق بالواحدة من رسائله أقدار القصائد الطوال...»[3].

ثم أتى بعد ذلك المرزوقي (ت 421هـ) ليقف عند هذه المسألة في فاتحة شرحه ديوان الحماسة، وقد لاحظ بعض الدراسين أن المرزوقي أغار على رسالة الصابي الآنف ذكرها، فعقد موازنة بين كلام الصابي وكلام المرزوقي فوجد أن المرزوقي «سطا على

أجزاء كثيرة من الرسالة إما بنصها، وإما بتغيير بعض ألفاظها وإما بتقديم أو تأخير، وإما بمعناها ولم يشر المرزوقي إطلاقاً إلى اسم أبي إسحاق الصابي»[4].

ومع أننا نتفق والباحث في ثبوت أخذ المرزوقي من رسالة الصابي بعض الفِكَرِ خصوصاً في نهاية مقدمته، إلا أن جهد المرزوقي قد انصبَ في تفضيل النثر على الشعر على اعتبار أن الإعجاز وقع في النثر دون النظم، ومن هنا انتصر المرزوقي للنثر، وقلل من شأن الشعر لسببين ذكرهما:

أحدهما أن ملوك العرب قبل الإسلام وبعده كانوا يهتمون بالخطابة... ويأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، ويَعُدُّه ملوكهم دناءة، والثاني أنهم اتخذوا الشعر مكسبة وتجارة، وتوصلوا به إلى الشُوَق كما توصلوا به إلى العِلْية، وتعرضوا لأعراض الناس، فوصفوا اللئيم عند الطمع فيه بصفة الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم، حتى قيل: الشعر أدنى مروّة السريّ، وأسرى مروّة الدّني[5].

وممن انصرف إلى الموازنة بين الشعر والنثر أيضاً العسكري (ت 395هـ) في (كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر) وقد عقد فصلاً عنوانه (في كيفية نظم الكلام والقول في فضيلة الشعر وما ينبغي استعماله في تأليفه) وقد جاء فيه: «واعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضاً من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء

تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها... ومما يعرف من الخطابة والكتابة أنهما مختصان بأمر الدين والسلطان وعليهما المدار، وليس للشعر بهما اختصاص»[6]. ويمكن أن يندرج كلام ابن الأثير (ت 637هـ) في (المثل السائر) عن أدوات الشاعر والناثر تحت هذا الإطار الذي وازن فيه النقاد بين الشعر والنثر[7].

ومن الواضح أن هذا المنحى النقدي قائم على الفصل بين الشعر والنثر، وذلك بالتركيز على خواص كل منها في الشكل والمضمون على حد سواء، غير أن الفصل لم يكن مطلقاً دائماً، إذ نجد ناقداً مثل ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) يدعو الشعراء إلى احتذاء أساليب المترسلين بغية تحسين فصول الشعر، وجعلها على هيئة الفصول في الرسائل يقول: «فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المدح، ومن المدح إلى الشكوى بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه»[8].

وبهذه الاشارة يغدو ابن طباطبا من أوائل النقاد الذين عقدوا صلة بين المنظوم والمنثور من جهة البناء، دون تخطي الحدود القائمة بينهما. ولهذا دخل كلامه في باب احتذاء الشعراء أساليب البناء في الرسائل، لما بلغته الرسائل في القرن الرابع

الهجري من تحسين وتنميق في الهيئة والشكل مثل امتزاج الأجزاء، وإيثار الانسجام والتوازن والتسلسل، وفي ضوء ذلك كان لابد للشعر احتذاء ذلك الصنيع ليواكب حالة التطور الذي بلغه الذوق الفني في ذلك الزمن.

2 - حدود الشعر:

ما يقعُ في الظن أن ناقداً مثل ابن قتيبة (ت 276هـ) وهو يتكلم عن أضرب الشعر الأربعة[9]، قد غابت عنه بعض الفروق الشكلية التي تميزه من النثر، فعندما حصر الشعر في لفظه ومعناه بغية تحديد مواطن الجودة أو الرداءة فيه لم ينتبه إلى أن هذه القسمة تنطبق على النثر أيضاً، ويبدو أن أول من انتبه إلى الفروق الفاصلة بين المنظوم والمنثور ابن طباطبا (ت 322هـ) في قوله: الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»[10]. فابن طباطبا إذاً يميز الشعر من النثر بالنظم، دون التركيز على جهة العناصر التي يقوم عليها النظم كاللفظ والمعنى والوزن والقافية، والذي عطفه عن التعرض إلى هذه العناصر اعتقاده بأن الوزن والقافية خاصة يستغني عنهما الشاعر إذا صح طبعُهُ وصفت قريحتُهُ، ولهذا انصرف عن ذكرهما لهذا السبب. في حين أن قدامة بن جعفر (ت 337هـ) استدرك هذين العنصرين في تعريفه

الشعر لمّا قال: «إنه قولٌ موزون مقفّى يدل على معنى»[11]، ثم فصّل في رسم حد الشعر إلى الحد الذي جعله قريباً من المنطق، فذكر أن الشعر، قولٌ للدلالة على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وموزون يفصله مما ليس بموزون؛ إذ كان من القول موزون وغير موزون، ومقفى فصلٌ بين ما له من الكلام الموزون قوافٍ، وبين ما لا قوافي له، ويدل كل معنى يفصل ما جرى من القول على قافيةٍ ووزن مع دلالةٍ على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى[12].

ومما يؤخذ على هذا التعريف نظرته إلى الشعر من زاوية النظم، فكأنّ قدامة فيه سمح للنظم الذي يكاد يخلو من العاطفة والخيال أن يحتل دائرة الشعر[13]. إضافة إلى عدم وضوح مراده بالمعنى حين جعل الشعر قولاً موزوناً مقفى دالاً على معنى. فهل أراد بالمعنى المعنى المنطقي أم النحوي أم الفقهي.؟[14].

ومع ذلك يبقى تعريف قدامة الآنف على جانب كبير من الأهمية، لكونه أساساً اعتمد عليه النقاد من بعده، وعلى رأسهم ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) الذي قام الشعر عنده بعد النية والقصد على أربعة أشياء: اللفظ والمعنى والوزن والقافية[15]، وهنا يُظهر ابن رشيق أهمية النية والقصد في الشعر، وهذا ما أضافه إلى تعريف قدامة السابق؛ لأنه وجد من الكلام ما يكون موزوناً مقفى ولكنه ليس بشعر[16].

ويمضي ابن خلدون (808هـ) في توسيع تعريف الشعر

معتمداً على جهود سابقيه، فإذا بالشعر عنده: «كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة من هذه القطعات التي تسمى عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياً وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء...»[17].

وابن خلدون في هذا التعريف لا يقف عند حد الشعر، وإنما يتعرض لأسلوبه وطريقة بنائه، إضافة إلى عنايته بالمعنى الشعري الذي أغفله قدامة قبله، فجعل ابن خلدون معنى الشعر في موضوعه من مدح وتشبييب ورثاء.

ومن كل ما تقدم نجد أن عناية النقاد انصبت على إيجاد تعريف شامل للشعر، وذلك بالاعتماد على خواصه التي تفرقه عن النثر، وبذلك يكون تعريف الشعر عندهم قائماً على مجموعة الفوارق الشكلية والمضمونية التي تميزه من المنثور ليس إلا.

3. تطور المفهوم:

اندفع غير واحد من النقاد في العصر الحديث في مضمار حدود الشعر، بغية تحديد مفهوم شامل له، ليستوعب ما استجد في الوعي الثقافي والنقدي هذا من جهة، ومن جهة أخرى ليستدرك ما قصّر عنه تعريف القدماء في الإحاطة بمفهوم الشعر،

إذ وقف معظمهم عند حدود الظواهر الشكلية كما هو الشأن في تعريف قدامة السابق.

ولعل أحمد الشايب من أبرز النقاد المحدثين الذين حاولوا تعديل بنية مفهوم الشعر، وقد أعاد صياغته على النحو الآتي «الشعر فنٌ جميل، يُعَدّ أخاً للنثر الأدبي لاشتراكهما معاً في الخاصة الأدبية، وهي التعبير عما في النفس من فكر وشعور. والذي يناقضه هو العلم لأن العلم موضوعي والشعر ذاتي، ويمتاز الشعر عن النثر بالوزن الذي يجعل الشعر بحوراً، ويقسمه أبياتاً وشطوراً وتفاعيل منظمة، وتكرار القافية بحرف روي مخصوص، ويمتاز الشعر بالعاطفة بخلاف النثر الذي يهتم بالفكرة، والعاطفة تحوج إلى الخيال ليصورها ويبعث فيها الجمال»(18).

والشايب في هذا التعريف يحاول التقريب بين الشعر والنثر، فيلاحظ أنهما يشتركان في الخاصية الأدبية، إلا أنه لم يلغ الفوارق بينهما على اعتبار أن الشعر يمتاز من جهة الشكل بالوزن والقافية، ومن جهة المضمون بالعاطفة. في حين أن النثر مجالٌ للأفكار.

وهذا اللقاء الذي يشي به قول الشايب لمّا جعل الشعر أخاً للنثر، ليس جديداً كما نوهنا سابقاً بصنيع ابن طباطبا حين وصل بين الشعر والرسائل من جهة البناء.

ومن جانب آخر نجد الشايب في تعريفه الشعر ينصرف عن الاشارة إلى الأشكال الشعرية التي بدأت تبرز في الساحة

الثقافية العربية في العصر الحديث كالشكل الابتداعي والحر اللذين هما خطوة واسعة باتجاه تخطي الفروق الشكلية بين الشعر والنثر، إذ الشكل الابتداعي الذي كان حصيلة تأثر بالاتجاهات الرومنسية في الغرب أدخل تعديلاً في بنية الشعر التقليدي من جهة التوزيع البنائي الذي كانت تتحكم فيه المعايير الوزنية الموروثة، وقد تمثلت تلك المعايير بقاعدة التكرار المنظم للوزن والقافية، وفي ضوء هذا التغيير كان لابد من ملاحظة بعض وجوه الاختلاف بين الشكلين التقليدي والابتداعي، والذي يتحدد بالمقطع الشعري الذي يعد وحدة بنائية صغرى في القصيدة الابتداعية، يقابله في القصيدة التقليدية البيت الشعري[19].

وأما الشكل الحر فقد سعى إلى تعديل خاصة الشعر الأساسية، وهي الوزن، وأراد من خلال تجاوزها تحقيق وحدة بين شكل الشعر ومضمونه، مركزاً على التماسك الداخلي في موضوعات القصيدة[20].

وعلى هذا الأساس أضحت معايير الشعر السابقة موضع تجاوز في عصرنا، وكان كل ذلك في سبيل تقليل الفوارق بين ما هو شعري وما هو نثري، وقد حدث مثل هذا التجاوز على أعقاب تراجع نظرية الأنواع الأدبية في الغرب في بدء العصور الحديثة، على يد ناقد مثل (كروتشي)[21]، وبذلك شهدت الحقبة المعاصرة لقاءً بين النثر والشعر تمثل بشكل شعري حداثي سمي بقصيدة النثر وهي «التي تقدم نفسها مجردة من القافية والإيقاع المميزين

للنظم، وتعتمد على توزيع المقاطع التي يمكن أن تحمل عناوين ثانوية ضمن إطار القصيدة، ولهذا تتعدد أقسامها في توزيع معقد، ونجد من الشعراء المحدثين من يستخدم داخل هذه الأقسام وسائل التوزيع الخطي والطباعي والقطع والتجزيء وبتر الأسطر في البداية والوسط والنهاية بوساطة الفراغات والفواصل والأهلة وبقية علامات الترقيم. وأما بناؤها الداخلي فإنه يسعى للتعبير عن الرؤية أو التجربة الشعرية، ويريد إيجاد وحدة بين المضمون والشكل تنبع منها تعقيدات العمل الفني وتشابك عناصره»[22].

ومن الطبيعي أن تُحدث قصيدة النثر اليوم انشقاقاً بين مؤيد ومعارض، وغدا كل فريق يلتمس من الدلائل ما يسوغ موقفه من حركة الحداثة التي أصاب الشعر المعاصر في ضوئها من التطور ما هو خليق بإحداث خلاف واسع في الأوساط الثقافية العربية على هذا النحو الذي نشعر به اليوم. فالمؤيدون يحاولون تثبيت هذا الشكل الجديد على أنه ولد شرعي للشعر السابق.

في حين يرى المعارضون فيه خروجاً على التراث وتحطيماً لقواعد الشعر التي استقرت منذ سالف الأزمنة، خصوصاً أن القصيدة النثرية بالفعل، تقطع كامل المسافة التي رسمها النقاد القدامى بين الشعر والنثر بجرأة لم تكن معهودة من قبل. ولهذا عدت ضرباً من التأثر بشعر الغرب في الزمن الحديث.

والحق أن الصلة بين قصيدة النثر والشعر في الغرب قائمة، على اعتبارهما استجابة لحالة التغير في مفهوم الأدب على

أعقاب تراجع نظرية الأنواع الأدبية. وفي ضوء هذا الفهم يستطيع الباحث أن يتخطى مجمل الأفكار الضيقة التي ترفض أشكال التطور بحجة التمسك بما هو مألوف سائد حرصاً على هوية ثقافية مميزة لأمتنا. وهذه حجة واهية ذلك أن هويتنا الثقافية تحتاج إلى التطور أكثر من الانكماش، خصوصاً وأن النقاد القدامى قدموا إسهاماً مهماً في رسم حدود بين الأنواع الأدبية، كما رأينا، وهذه الحدود نفسها اعتمدت عليها نظريات الأجناس الأدبية في الغرب وغيره، ولما آذنت حالة التطور بتجاوز هذه النظريات كان للعرب أيضاً استجابة لهذا التحول، ذلك أن تطور المفاهيم قائم في الأصل على التناقل والتأثير.

حواشي البحث

1) في تطور الأدب الأوروبي. د. حسام الخطيب، ط بدمشق سنة 1401هـ. ص: 20.

2) رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر لأبي إسحاق الصابي، تحقيق: د. محمد بن عبدالرحمن الهدلق، نشرت في كتاب صدر عن النادي الأدبي بجدة، ص: 590.

3) المصدر السابق ص: 592.

4) انظر إلى ما قاله الهدلق في تقديمه رسالة الصابي الآنف ذكرها ص: 588.

5) الجزء الأول من شرح الاختيار المنسوب إلى أبي تمام الطائي المعروف بكتاب الحماسة، صنعة المرزوقي، تحقيق عبدالسلام هارون، ط بمصر سنة 1371هـ. ص: 16.

6) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، ط بيروت سنة 1401هـ، ص: 151.

17) تحدث ابن الأثير عن أدوات الشعر وذكر منها: معرفة الأحكام السلطانية كالإمارة والقضاء وحفظ القرآن والتدرب باستعماله وإدراجه في مطاوي الكلام، وحفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي صلى الله عليه وسلم ومعرفة العروض والقوافي... انظر للتوسع في كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد ط بمصر سنة 1939م، ص: 7/1.

8) عيار الشعر لابن طباطبا، تحقيق: عبدالعزيز ناصر المانع، ط بيروت سنة 1405هـ، ص: 9.

9) قسم ابن قتيبة الشعر من حيث لفظه ومعناه إلى أربعة أضرب: ضرب حسن اللفظ والمعنى وضرب حسن اللفظ رديء المعنى، وضرب حسن المعنى مقصر اللفظ، وضرب متأخر المعنى واللفظ. انظر في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) تحقيق: أحمد شاكر. ط. دار المعارف بمصر سنة 1966م. ص: 37/1.

10) عيار الشعر لابن طباطبا ص: 6.

11) نقد الشعر لقدامة بن جعفر: تحقيق: كمال مصطفى ط 2، طبع بالقاهرة سنة 1963م. ص: 3.

12) المصدر السابق.

13) أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب ص: 295.

14) المرجع السابق.

15) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، تحقيق: محمد قرقزان ط بيروت سنة 1408هـ، ص: 331/1.

16) المصدر السابق.

17) مقدمة ابن خلدون (ط دار الجيل ببيروت) ص: 630.

18) أصول النقد الأدبي ص: 295.

19) حركة الحداثة في الشعر المعاصر، كمال خير بك. ص: 37.

20) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة. ص: 391.

21) في تطور الأدب الأوروبي لحسام الخطيب، ص: 20.

22) حركة الحداثة في الشعر المعاصر. ص: 360.



تطور جديد
في القصة العربية
القصيرة

حسين عيد

عـالـم الطفـولة :

عالم الطفولة، أيام اللهو واللعب والعبث، أيام الانطلاق والحرية، مبتدأ العمر، سنوات النشأة الأولى والتكوين، وجزء هام من الواقع المعاش ومن حياة كل فرد.

لذلك، كان منطقياً أن يكون عالم الطفولة نبعاً للإبداع، فيقبل عليه الكتاب ينهلون من فيضه، كل حسب موهبته وتجربته وطبيعة الموضوع المثار ؛ هكذا تناوله يوسف إدريس في عدد من قصصه القصيرة، منها: «التمرين الأول»، «المحفظة» - مجموعة «أليس كذلك» (1957)، «لعبة البيت»، و«الغريب» - مجموعة «آخر الدنيا» (1961)، «لأن القيامة لا تقوم» - مجموعة «لغة الآي آي» (1965)، وقصة «صح» مجموعة «أقتلها» (1982)، وقصة «أمه» - مجموعة «العتب على النظر» (1987). كما تناولها نجيب محفوظ في عديد من قصصه، خاصة كتابه «حكايات حارتنا» (1975). وأيضاً كان عالم الطفولة مثار اهتمام كثير من الكتاب العرب، منهم السوري زكريا تامر وللمثال قصة «الوجه الآخر» - مجموعة «ربيع في الرماد» (1973).

ويلاحظ أن تلك القصص جميعاً، وإن تناولت عالم الطفولة، إلاّ أنها جاءت جميعها مروية (بضمير الغائب)، أي بواسطة راو

خارجي يعرف كل شيء عن الشخصيات والأحداث، وهو في ذات الوقت منفصل عن النص، يروى من الخارج حول العالم الخارجي للشخصية وقد يمضي من الخارج نحو داخل الشخصية أيضاً، وقد يتوارى وراء شخصياته. كما أن هناك انفصالاً بين زمن الحكاية عن زمن السرد ؛ لأن فعل (كان) يحيل إلي زمن سابق على زمن الحكاية.

واستخدام ضمير الغائب، هو ضرب غالب من ضروب السرد، التي ابتدأت شفهية حول أحداث وقعت للناس في حياتهم اليومية وأثرت فيهم، وترسخت في ذاكرتهم، وبدأ الأجداد يحكونها للأحفاد، وكان كل حكاء يضيف ويزيد عليها، حتى تحولت بمضي الوقت إلى أسطورة، ثم انفصلت الحكاية بنفسها عن الواقع التاريخي المشوب بالأسطورة، واستقلت بكيان منفرد، ومن هنا كان ضمير الغائب هو الضمير الغائب والمهيمن على أساليب السرد الروائية والقصصية.

* * *

ولكن بدءاً من حقبة الثمانينات، طرأ تطوّر جديد علي هذا اللون من القصص، بدأ خافتاً في أعمال جيل جديد من الكتاب. ثم تكاثر واستشرى، حتى أصبح يمثل تياراً متميزاً في كتابة القصة العربية القصيرة، هو تيار عين الطفل، وفيه تعرض القصص جوانباً من (عالم الطفولة)، مصوّرة من خلال (عين طفل) وبمنظوره الخاص، ومروية بلسانه، أي (بضمير المتكلم).

وقد ظهر هذا اللون من القصص في عديد من المجموعات القصصية في مصر والعالم العربي، سواء امتد إلى بعض قصص المجموعة أو شملها كلها. من هذه المجموعات: «الحب له صور» (1982) للكويتية ليلى العثمان، «السير في الحديقة ليلاً» (1984) لمحمود الورداني، وله أيضاً «النجوم العالية» (1985)، و«الضحى العالي» (1985) ليوسف أبو رية، و«أيام المطر» (1985) لإسماعيل العادلي، و«ترابها زعفران» (1986) لإدوارد الخراط، و«عكس الريح» (1987) ليوسف أبو رية، و«كبير المقام» (1987) للسعودي حسين علي حسين، و«الموت يضحك» (1988) لمحمد المخزنجي.

وضمير المتكلم هو شكل سردي قديم (انظر حكايات ألف ليلة وليلة)، ثم اتسع استخدامه لرغبة السارد في الكشف عن مكنون نفسه للمتلقي، وازدهر مع حركة التحليل النفسي، التي تركت أصداءً عميقة في آفاق الفكر الغربي، وربّما يكون قد تطور مع السير الذاتية، التي يسرد فيها الراوي ذكرياته وأحداث حياته السرية ليطّلع عليها الناس. كما قد يكون اللجوء إلى استخدام ضمير المتكلم مواكباً للتقدم في تيار الواقعية، بإدخال وجهة نظر معينة بدت بشكل خاص في أعمال مارسيل بروست وجيمس جويس.

ومع ضمير المتكلم، تم إلغاء دور المؤلف، حيث ذابت الحادثة المروية في الحكاية المسرودة، وذاب القاص في النص،

وذاب زمن السرد في زمن الحكاية، وذابت شخصية المؤلف في شخصية الحكاية، بما ساعد على تجسيد الحكاية. كما أن ضمير المتكلم يحيل إلى أعماق الشخصية، حين يتحرك من الداخل إلى الداخل، ومن الداخل نحو الخارج. كما أنه يقوم على أسلوب مناجاة النفس، فيعريها بصدق ويكشف نواياها، ويقدمها كما هي (لمزيد من التفصيل، انظر كتاب «في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد»: د. عبدالملك مرتاض).

* * *

وللتعرف على تيار عين الطفل، واستكناه خباياه، وتحديد معالمه، جرى اختيار قصص ثلاث من بلدان مختلفة من العالم العربي، وخصص لتحليل كل منها مبحث خاص، كما تم تخصيص مبحث رابع للجوانب الأخرى التي تمخضت عنها الدراسة. وهكذا اشتملت الدراسة على الوحدات التالية:

١) قراءة في قصة «برودة» للقاص السعودي حسين علي حسين.

٢) قراءة في قصة «الطاسة» للقاصة الكويتية ليلى عثمان.

٣) قراءة في قصة «الدساس» للقاص المصري خيري شلبي.

٤) تحليل أخير: ويتضمن:

- أسباب بروز هذا التيار.
- ملامح عالم الطفولة.
- ظل الكبار.

- ولد أم بنت ؟!
- قضية تربية.
- آفاق أرحب.

(1)

قراءة في قصة «برودة» للسعودي حسين علي حسين :

استغاثة في عالم بارد !

هي قصة قصيرة للقاص السعودي حسين علي حسين، افتتح بها مجموعته القصصية الرابعة «كبير المقام» (1987).

إنها قصة إنسانية، تمس شغاف القلب، حين تتقاطع الطفولة ببراءتها مع ضراوة الواقع بكل عنفه، فإذا الأم ضحية محاصرة من جميع الجهات، حين تصارع من أجل تنشئة أبنائها، تؤرقها اللهفة والخوف (المرضي) عليهم من عدو مجهول يترصد خطى البشر، أو هي قصة الحياة بكل ما فيها من طفولة وأمومة وحب وحزن وموت. وهي وإن كانت أقرب إلى القصة/ المشهد، إلاّ أنه مشهد حي، مؤثر، جياش بالمشاعر، مطرّز بنمنمات التفاصيل الصغيرة.

عالم خاص :

القصة يحكيها طفل صغير، لا نعرف ملامحه أو عمره،

لكننا نحسّ وجوده الحي، ونلمس حيويته وشقاوته، مشاعره وأفكاره، أحلامه وأحزانه، وهو ينقل إلينا تجربته أو عالمه الخاص.

وانظر إلى مفتتح القصة «شتاء، إلى الحوش تخرج أمي من الدار، على رأسها مسعفها الأسود بخرومه الدقيقة، وعلى جسدها المنتصب ثوب أسود فضفاضي (حزن علي حزن أمي !!) ذلك كان شعوري دائماً. لكن أمي لا تفكر في شيء هاجسها مع كل غروب شتائي أن تخرج من الدار مسرعة لتطوف حول خرائب الحوش وصخوره وطين أطلاله المتناثرة في كل ركن. تنادي بعالي الصوت:

- فينك يا علي.. فينك يا سبب همي!!

هناك نتاج طبيعي لاستخدام (ضمير المتكلم)؛ حين ذاب المؤلف والقاص واختفت شخصيتيهما في شخصية الطفل، التي تجسّدت حيّة ناطقة بقاموس مفردات متميّز من خلال بناء لغوي خاص بطفل، وفق قاموس مفردات محدود، حين تنسال مفرداته وفق تكرار متوازن (كما تتكرر جملة بذاتها أربع مرات). ظاهرة التكرار هنا، هي محاولة من الطفل لتحقيق أقصى استفادة ممكنة من قاموس مفردات لغوية محدودة، اكتسبها خلال فترة نموه، لذا يستخدمها بتلقائية دون تمحيص أو تركيز، فيلجأ إلي التكرار، لرسم أبعاد عالمه الذي يعيش فيه، وللتعبير عما يحدث له، ولتأكيد أفكاره التي يدور في فلكها.. وهي حيلة فنية مدهشة، عكستها مخيلة الكاتب الإبداعية، باستخدام (ضمير المتكلم) في السرد، منذ البداية؛ ليغوص في ذات الطفل ويعرّي أعماقه،

من خلال مونولوج داخلي كاشف لنظرته إلى أمة من ناحية ولمشاعره الخاصة من ناحية أخرى.

هنا أيضاً حضور قوى للأم موحد، مسيطر، طاغ، وتجسيد للهفتها في البحث عن طفلها، حين لم يقعدها برد الشتاء في البيت عن تقصي أسباب غيابه والبحث عنه، خاصة مع كل غروب شتائي (كأنه سيضيع في الليل البهيم، البارد !)، فترتدي مسعفاً (أسود) على ثوب (أسود)، لتنطبع صورتها في وجدان الطفل (حزن) على (حزن)، لأن الأسود هو لون الحزن والحداد والانتظار والظل والظلمة، كما أنه يمهد أو يوحي باحتمال فقد الأب (وهو ما سيتأكد فيما بعد).

في هذا المقطع الصغير نجد تكرار بعض المفردات كما يلي: أمي (3)، الحوش (2)، شتاء (2)، أسود (2)، حزن (2). وهو ملمح لغوي أساسي. سيمتد عبر نسيج القصة كلها ليصبح تكرار المفرداتك أمي (10)، النجوم (نجمه): (9) ، برودة (5)، أبي (4)، خرائب (4)، الزقاق (3)، الحوش (3)، الطين (3)، الأسود (3)، المساء (3).. فإذا علمت أن إجمالي مفردات القصة 389 كلمة، فلك أن تتخيل فعل تأثير التكرار فيها.

غياب الأب :

ملمح آخر برز في هذه القصة، وتجلى عند تحليل تكرار المفردات، يعتمد البناء بالتقابل أو بالتضاد بين الثنائيات محوراً

له، ففي هذا العالم سنجد حضوراً كاملاً للأم، مقابل غياب كامل للأب بالموت، بل إنها تقوم بدوره، حين تسعى للرزق في عمل مضن منذ الشروق لتجلب الماء، وتغزل جريد النخيل المبلل لتصنع منه القفف والمكانس لتسوقها وتعود ومعها الخضار والطحين لأطفالها، ومنهم الطفل الذي يروي القصة (لاحظ أن هذه المهنة جزء من عالم السعودية القديم الذي انقضى)، لذا يتصاعد شعورها بالحرص واللهفة على طفلها. هنا يتفسر تكرار جملة «فينك يا علي..» أربع مرات على مدار القصة، وسط برد شتاء قارس (يجسد الوحدة والعزلة وافتقاد الدفء). لكن الطفل بالمقابل يلوذ بعالمه الخاص (بكارة الطفولة، أخيلتها المجنحة). إنه يشعر بالبرد الذي تعانيه الأم لغياب الأب (فراغ سلبي محسوس)، فيسألها عن السبب في غياب أبيه، لتخبره أنه مسافر «هناك خلف النجوم العالية»، لذلك يجنح الطفل إلى (الخيال)، يحاول أن يكون رجلاً، يلعب نعم، لكنه يختبيء أيضاً بين الأطلال والخرائب (انظر إلى الظلال التي تثيرها تلك الأماكن في النفس من أحاسيس الوحشة والهجر والضياع)، «بانتظار النجوم الصفراء العالية، ربما يسقط إبي من وسط نجمة، آخذه إلى أمي، أدفئها به» (انظر هنا أيضاً لتساوي تكرار مفردتي: أبي، خرائب، لأن الخرائب هي مكان الحلم وانتظار عودة الأب!).

إنه حلم الطفل المستحيل، المقابل لواقع فقد الأب، حين يحلم باسترداده من أجل أمه، حتى تتوقف عن البحث عنه ومناداته، أو هو محاولة للتملص من سيطرتها، من أجل أن يحقق

ذاته، أن يستقل بوجوده، وهو ما يتأكد من هذا المشهد، «حالما تلقي القبض عليه أثناء بحثها عنه» تضع الغترة المنقطة على رأسي وصوتها ينسال سريعاً:

- اربط الغترة على رأسك يا واد.. ٠صك) صدرك زي الناس لا يصفقك الهواء.. فين ولت (زنوبتك) ؟!

تلقى أوامرها، ويداها الخشنتان تقومان بكل شيء، (لماذا تأمرني وتنفذ نيابة عني ؟ أمي عبيطة وأنا شيطان !)».

هنا طفل في مرحلة النمو والنضج، يحاول أن يتحرر من اسار وصاية الكبار عليه، إنه يود أن يتحقق، أن يفعل، أن يحقق ذاته ووجوده، لذلك كان الكاتب موفقاً غاية التوفيق حين استخدم (ضمير المتكلم)، تارة بانتقاله من الداخل إلى الداخل، ليعرِّي أعماق الطفل ويوضح مشاعره، وتارة أخرى بتحرك ضمير المتكلم من الداخل إلى الخارج ؛ ليبرز موقف الأم المتكرر، ثم يؤوب ثانية إلي الداخل معقباً عليها، مستفيداً في ذلك من تقنية «المونتاج السينمائي» المكاني خاصة، حيث يتغيّر العنصر المكاني مع ثبات الزمن.

(2)

قراءة في قصة «الطاسة» للكويتية ليلى العثمان: دفقة حب لعالم قديم

هي قصة قصيرة للكاتبة الكويتية ليلى العثمان، صدرت ضمن مجموعتها القصصية «الحب له صور» (1987).

هي دفقة حب لعالم قديم ولّى زمانه واندثرت معالمه، مستعادة من أيام طفولة الكاتبة، يتجلى فيها الألق الأسري والجو الشعبي في الكويت القديمة، والبحر (الحلم)، كل هذا مصور بصدق، ورهافة حسّ.

ابتعاث عالم قديم :

تروي القصة طفلة صغيرة، بل هي صغرى بنات ثلاث، بصوت عذب، سلس، ينساب مع تيار القص برقة موج البحر، تارة حين صفائه، وتارة أخرى بعنف حين اندفاعه الهادر حين يخادع ويثور. وإن كان يسيطر على صوتها في أوقات كثيرة، ضمير جمعي، هو صوت الأخوات الثلاث، فيسود ويحكم.

منذ بداية القصة تضعنا الراوية الصغيرة في خضم الحدث الذي يحكم القصة:

«سلمت أمي لجدتي الطاسة المعدنية:

- تفضلي هذه طاسة الحناء.. عجنته البارحة.

وسألت جدتي:

- والسدر ؟! (نبات مثل الحناء يستخدم بدل الصابون).

ردت أمي باقتضاب وهي تتوجه إلى زاوية الغرفة:

- سأحني البنات اليوم»

نحن هنا أمام طقس من الطقوس الشعبية، التي كانت تزاول في الكويت القديمة، وهو تحنية شعور البنات بالحناء أمام البحر.. هذا هو الإطار العام، في داخله (حضور مباشر) نتج عن استخدام (ضمير المتكلم)، فإذا القاريء في صميم شخصية البنت التي تحكي (أو البنات)، وإذا هو في خضم الحدث، حاضر معهن، معاش لما يجري من وقائع، ومتابع لحضور شخصيتي القصة الأخريتين وهما: أم تباشر مسؤولية تربية بناتها الثلاث وتتولى رعايتهن، وجدّة تتابع وتراقب عن كثب.

هكذا تبدأ الرحلة. لكن الأم تخرج من صندوق «المبيت» (نوع من الصناديق الخشبية الضخمة يستخدم لملابس المرأة، وهي مفردة أخرى من الكويت القديمة، فسرت الكاتبة معناها في هامش أيضاً)، بيد حانية طاسة ذهبية صغيرة، هي مهر زواجها، وتصرّ أن تأخذها معها، وحين تعارضها الجدة «الدنيا أمان.. في السوق يتركون مالهم.. وحليهم.. ويذهبون للصلاة وأنت! خائفة على طاستك!». تجيب الأم «لو ضاعت فسيلومني أبو البنات حين يعود».

توضح ليلى العثمان أبعاد مخاوف تلك الزوجة، في حوار معها حول هذه القصة «المرأة قديماً في الكويت كانت غير المرأة الآن. كان زوجها يتركها للسفر أشهر طويلة من أجل الغوص.. كانت المرأة هي الرجل والمرأة في نفس الوقت، وكل ثروة المرأة كانت طاسة الذهب»، ثم تضيف «حرصها علي هذه الثروة التي

تعتبر أنها لو ضاعت، ما تقدر تربي أولادها، فليس لها أي متنفس آخر».

إذن، هنا حضور مسيطر للمرأة الزوجة الأم في المقدمة، إزاء وجود هادىء، قوي، حنون للجدة في الخلفية، امرأة منغلقة على ذاتها، تفتقد (الأمان) الداخلي لغياب زوجها، والعجوز تحيلها إلى (الأمان) الخارجي المنتشر حولها، دون جدوى. أم تحسّ جسامة مسؤولية تربية بناتها فتقسو عليهن أحياناً، وإذا الجدة تحنو عليهن، وتحمل لهن الأمان، وتنقذهن من قسوة الأم. زوجة عصبية تبالغ في اجترار متاعبها وجدة تتفهم وحدتها فتربت عليها بحنان. الزوجة تعاني تجربة غياب الزوج وتحسب احتمالات الخطر، والجدة بخبرة سنوات عمرها الطويل، وبإيمانها العميق، وقد تجاوزت هذه التجارب، تشد من أزرها وتساندها.. إزاء كل ذلك، إذا قلوب البنات الثلاث تخشى الأم، وتأنس للجدة، وترتاح لحنانها، ويشتقن لحزاويها الجميلة.

* * *

في هذه القصة تركيب متداخل، مندغم بشكل ناعم ساحر، فكما بدا الأمر بالنسبة لشخصيتي الزوجة والأم، نجد أيضاً حياة هذه الأسرة تبرز في المقدمة، خلال رحلتها في الطريق، وفي الخلفية يبدو واقع الكويت القديمة (هي جزء من كل): «كان مرورنا في الشارع الضيق.. عبر البيوت الطينية ذات الأبواب الخشبية المواربة في الغالب.. ومن أحد البيوت يتسرب حوار رجل

وامرأة !.. وفي آخر يعلو خوار بقرة.. وبعض أصوات الديوك.. وتفوح من كل البيوت روائح طهي اللحم.. أو السمك ممتزجة برائحة الجو الرطب والتراب المبلل بنداوة تنبت أيام الصيف «ثم تطرق الزوجة بيت إحدى جاراتها موضحة للجدة» اتفقت مع أم صالح أن أطرق بابها لتلحق بنا.. لديها بعض الثياب للغسيل» كما يطالع القارىء باستمرار، إحساساً متزايداً، بأن البحر الأزرق (الحلم)، يهيمن في الخلفية الواسعة، وفوق كل شيء، كقدر غامض جبار، له سطوة رهيبة على الأحداث والشخصيات.

في هذه القصة أيضاً مشاهد بكر، غضة، يانعة، انظر لمشهد انحدار تلك الأسرة نحو البحر: «البحر حلم أزرق يمتد.. أمي ونحن خلفها **كالبطات البيض**.. تتقدمنا جدتي حاملة فوق رأسها (بقشة) الثياب» وانظر أيضاً لمشهد تحنية البنات على الشاطىء «ويرتاح الجسد على الشاطيء.. ترتاح طاسة الحناء التي تلطخ أمي بها رؤوسنا.. فنبدو كالعجول الصغيرة الخارجة للتو من بطون أمهاتها ملوثة بالدماء.. وننتظر على الرمل الدافيء.. حتى تتشرب شعورنا اللون الأرجواني».

بدأت الأم بتحنية شعر الابنة الكبرى، فتمسك الثانية بالطاسة الذهبية حتى تنتهي. ثم تحرسها الصغرى حتى تحني الأم الوسطى، وتستمر في احتضانها والأم تحنيها وهي تحذرها أن تنفلت منها «عصرت الطاسة إلى صدري حتى أحسست بها تلتحم به.. وخشيت إن سحبتها يد أمي أن تنسحب عظامي

معها، وتنهدت بفرح حين انتهت مهمتي وسحبت أمي الطاسة مني. رقدت عليها كما ترقد دجاجتنا على بيضها. وأخذت تحني شعرها مطمئنة»، والجدة تعلن ساخرة «ظلي راقدة عليها.. قد تبيض لك ذهباً أكثر».

لكن البحر غدار، مخادع، فإذا بموجه المتوالي يتتابع تدريجياً ليحرك الطاقة الذهبية «فتخرج من بين فخذيها كخروج الطفل من مخبئه»، فتصرخ الأم «الطاسة.. الطاسة».

وتنتبه العجول الصغيرة، وتنتفض جدتي، «هرعنا مذعورين من عالم الحلم والفرح.. صيادين بلا عدة.. نحاول أن نصطاد السمكة الهاربة». لكن البحر كان قد سحبها فوق موجه، لتبحر بعيداً، والجدة تحذر البنات وخاصة كبراهن من تجاوز الحدود «الطاسة بالشيطان.. هل تغرقين !!».

هو ذات حنان الجدة وخوفها على البطات، بينما الأم مفجوعة، تضرب صدرها، تولول، والجدة حزينة الوجه تردد «لا حول ولا قوة إلا بالله.. لا حول ولا قوة إلاّ بالله».

(٣)

قراءة في قصة «الدساس» لخيري شلبي :

الفن والسلطة والحلم الجميل !

هي قصة «الدساس»، إحدى قصص مجموعة «الدساس»

(1996) للقاص (خيري شلبي) وتتصف قصة «الدساس» باكتمالها ونضجها (الفني). وإذا كانت قراءتها الأولى تنقلك إلى عالم الريف، حيث تتكشف أمامك (قدرات) البشر من خلال علاقة حانية بين طفل صغير وجدة عجوز، فإن قراءات أخر تفتح أمام القارئ أوجهاً جديدة (خافية) من بناء القصة، حول الفن والسلطة والحلم الجميل!

فنان يعمل:

بناء القصة، بناءٌ مركب، شديد الثراء، يتكون من أربعة أجزاء: مفتتح، صلب القصة (أو وسطها)، مقطع ثالث، وختام قصير.

تبدأ القصة بهذا المفتتح: «جدتي معزوزة لم تكن أم أبي، بل كانت - وياللعجب - أم جدي نفسه، إنها جدة أبي أيضاً. أما جدتي المباشرة - أم أبي - فإنها ماتت منذ وقت مبكر، قيل لأنها يئست من أن تكون كبيرة الدار ذات يوم طالما بقيت سطوة جدة أبي على قيد الحياة، وبما أنها - جدة أبي - قد جاوزت المائة عام من عمرها بصحة جيدة فإن الأمل في رحيلها خفتت ذبالته في عيني جدتي «سَت»، تلك المسكينة التي لم تهنأ بمركزها يوماً واحداً فقبعت في الظل سنوات شيخوختها تتطلع في حسرة إلى الأضواء المنصبة كلها على جدتي الكبرى معزوزة.. حتى زارها مغص حاد ذات ليلة وفي الصباح أخذها معه إلى القبر. وقيل إن

أحداً لم يشعر برحيلها سوى أبي الذي انتابته حالات من الشعور بالذنب، فأدمن إقامة الختمات وزيارة المقابر والتصدق رحمة ونوراً على روح المرحومة والدته».

نحن هنا أمام لقطة حيّة، مستمدة من (الريف) القديم، ترسم - ابتداء - ملامح جدّة معمّرة، كشخصية محورية، عايشها كثيرون ممن ترعرعوا في أحضان الريف، وهي تحتل مكانة مميزة، على رأس (عائلة)، تحكم قبضتها عليها، وتسيّر أمورها، منفردة - وحدها - ببؤرة الأضواء، يدعمها المبدأ (الأمومي).

تعرّف (العائلة) بأنها تلك الجماعة الاجتماعية، التي «تكون وحدة أساسية توجد بين كل شعوب وقبائل النوع البشري، وتتألف العائلة من شخص بالغ أو أكثر، من كلا الجنسين، مع ما لهما، أو لهم، من ذرية، ويقرّ المجتمع لأفراد معينين فيها بممارسة علائق جنسية، وتتصف العائلة بالدوام، كما يتمتع أفرادها بحقوق، ويتحملون واجبات معينة». وتعرّف العائلة أيضاً (بأنها مجموعة اجتماعية، تتميز بالعيش في سكن واحد، وبالتعاون الاقتصادي، وبقابليتها على البقاء والتجدّد بالإنجاب)، وتتكون العائلة في أبسط حالاتها من الزوج والزوجة وأولادهما وتقوم فيها العلاقتان القرابيتان الأوليتان: علاقة الوالدية، وعلاقة الأخوة، إضافة إلى العلاقة الزوجية التي تربط بين الزوج والزوجة» (من كتاب «مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية» - تأليف لوسي مير - ترجمة د. شاكر مصطفى - ص 388/387).

أمّا المبدأ (الأمومي) الذي تستند إليه (سلطة) الأم، فإنه يؤكد «روابط الدم والارتباط بالأرض والتقبل السلبي لأوضاع الطبيعة كلها»، وتبعاً له، «فإن الجميع سواسية، ذلك لأنهم كلهم أولاد أمهات، كل منهم هو ولد الأرض. وتحبّ الأم أطفالها كلهم بلا قيد وبلا شرط، حباً لا تباين فيه» (لمزيد من التفاصيل انظر «الحكايات والأساطير والأحلام»: إريش فروم - ترجمة صلاح حاتم ص 153).

هنا إعادة إحياء لهذا المجتمع الريفي القديم، وبعث لنموذج سلطوي مضى وانقضى زمنه، وكأنه حنين جارف يشدّ الكاتب لذلك العالم المندثر. وهذا هو (الوجه الثاني) للقصة !

ولكن لنتريث قليلاً، متأملين هذا المفتتح.. إن الراوي (المتكلم) لم يقدم الجدة الكبيرة معزولة عن واقعها، بل قدّمها في لحظة فعل، وحتى يبرز مكانتها في أقصى صورة ممكنة لها، رسمها على لوحة الأضداد، ناظراً إليها من خلال (الضوء والظل)، الذي قضت فيه جدته المباشرة سنوات شيخوختها ؛ لأنها «يئست من أن تكون كبيرة الدار ذات يوم»، حتى ماتت.

وانظر إلى هذا (الصوت الإنساني) الذي يعقب على موتها «وقيل إن أحداً لم يشعر برحيلها سوى أبي، الذي انتابته حالات من الشعور بالذنب، فأدمن إقامة الختمات وزيارة المقابر والتصدق رحمة ونوراً على روح المرحومة والدته».

والآن، إذا دققنا النظر إلى لوحة المفتتح الزاهية الألوان..

أوليست هي لوحة (السلطة) الحاكمة في أي زمان ومكان. هنا عجوز تقود وتحكم (طبقً لمبدأ أمومي متوارث) وتحتل بؤرة الضوء، وأخرى بحكم ظروف قاهرة لا دخل لها فيها (ترتبط بالعمر والصحة والقدر ونظام الحكم) تنزوي في الظل وتموت، دون أن يشعر برحيلها أحد، فيكفّر ابنها (بحكم رابطة الدم) عن ذنب لم يرتكبه (كأنه الخطيئة الأولى)!

نحن هنا إزاء صوت أول لمتكلم قد يكون شاباً أو عجوزاً، ليس فقط واعياً ناضجاً، بل هو - في حقيقة الأمر - فنان يعمل !

إذن، الجزء الأول من القصة (المفتتح) يعكس صوتاً ناضجاً لفنان في لحظة فعل وتجلّ، قدّم فيه وحدة مستقلة، تكاد تقترب - لشدّة اكتمالها وتركيزها - من قصة قصيرة جداً، بديعة التكوين !

واقعة حلم :

صلب القصة واقعة حلم يرويه بضمير المتكلم طفل صغير في التاسعة إلى جدته التي جاوزت المائة عام، والتي كانت تقضي النهار وشطراً من الليل في صلاة وتسبيح، وذلك حين يقول: «صعدت إليها على وجل في غرفتها العلوية المنعزلة، لأحكي لها مناماً رأيته، لكي تفسّره لي، مثلما يفعل كل من يرى مناماً غامضاً.

يتردد الطفل أولاً، حين تقول له «أنت كمان بتعرف تحلم؟»، لكنه تجاوز تردده بعد أن استدرجته وشجعته، فتدفق سارداً ما رأي. لم يكن ما رآه حلماً مما يراود الصبية عادة، بل كان واقعة حدثت فعلاً بأدق تفاصيلها أثناء شباب الجدة، في ماضيها البعيد، ولم يكن يعرفها أحد. كان الحلم (الواقع) حول رحلة قام بها طفل صغير لزيارة أمه في بلد بعيد - حين كانت غاضبة من أبيه - وذلك في رفقة أفندي تركي.

ولأن ما يحكيه الطفل سبق أن عاشته الجدّة فعلاً، لذلك كانت فزعة مستريبة ممّا تسمع فتستزيده وتستمهله تارة، ثم تكمل - هي - ما يروى تارة أخرى، فيفزع هو الآخر «انتفضت واقفاً من الخوف وقد شعرت أن شعر رأسي يقف كالأسلاك، إذ خُيّل إلي إنها شيطانة تعرف كل شيء كأنها كانت معي في الحلم».

يُغمى على الجدة من هول المفاجأة، فيستغيث الطفل ويستدعي بقية أفراد الأسرة، وحين يستفسرون عمّا حدث، يعيد سرد حلمه الذي ينتهي بصعوده إلى أمه، التي كانت تشبه الجدة تماماً، و«كانت تربط ساقها بشاش، كانت تعرج وهي تمشي إلى كنبة بجوار الشباك، وبالأمارة كانت هناك إلى جانب الكنبة ماكينة خياطة مما يدار باليد».

«عندئذ دبت الحياة في جدتي الكبيرة معزوزة فانتفضت قاعدة تهذي وقد برقت عيناها بريقاً جهنمياً:

- شيطان تلبس الولد ! كل ما حكاه صحيح ! نعم ! يومها كانت قدمي ملووحة ! ولوحتها هي سبب الغضبة التي استمرت أكثر من ثلاثة أعوام ! رباه ! ولكن كيف عرف هذا ؟! هذا الولد لا يمكن أن يكون قد سمع ! لقد شاف بعينه !! ».

هنا صلب القصة أو ما يشغل وسطها، وهو قد تبرز قوى (غير عادية) لطفل صغير، أو يكشف جزءاً مخبوءاً مجهولاً من عمل (اللاوعي) خلال فترة النوم، أو قد يثير أسئلة حول وجودنا ذاته وحدود معرفتنا كبشر واحتمالات تناسخ الأرواح في الحياة من حولنا.

لكن يظلّ هذا الجزء - في جميع الحالات - جزءاً قائماً بذاته، غامضاً، مغلقاً، عذباً (لا يفسّر بناء القصة ككل) وهذا هو (الوجه الأول) للقصة !

* * *

أمّا الجزء الثاني من القصة (صلب القصة أو وسطها) فهو صوت الفنان في طفولته، في لحظة فعل مواز وتجلّ أيضاً، بعد أن تحقق الناتج الفني على شكل (حلم) رآه في المنام، تحكمه لغة (رمزية) تعبّر عن تجربة خاصة. فإذا شئنا تفسيره، فإن الطفل (الفنان) يمضي حاملاً حلمه إلى جدته (رأس السلطة). في غرفتها العلوية المنعزلة (مكانتها المميزة على قمة السلطة)، صاعداً (مدفوعاً برغبة إلى الارتقاء يحفزه الكشف والتحقق واستكناه ما خفي من أمور).. فإذا حلمه واقع حقيقي في ماضي

الجدة (منطقة التقاء مشتركة بين الحلم والواقع) وإذا رحلته تنتهي بسلم (رمز الارتقاء) يصعده (تعبيراً عن التطهّر، وقرب الوصول)؛ ليتم لقاء الطفل (الفنان/ الابن) مع الجدة (السلطة الأم)!

هكذا يتفسّر بناء هذين الجزءين، ويتضح التركيب، حين يتسقان في بناء متكامل، فالمفتتح ناتج فني ناضج (قصة قصيرة جداً) من فنان كبير يرسم لوحة (السلطة) وسط الضوء والظلال، ويكشف أن الابتعاد عنها انزواء وموت. والجزء الثاني ناتج فني ناضج (حلم) من فنان في طفولته، يضيء (ماضي) السلطة، و(يحلم) بقيام قرابة حميمة (بنوة) بين الفنان والسلطة.

من هنا - أيضاً - قد يتفسّر عنوان القصة «الدساس».. فإذا رجعنا إلى فعل دسّ شيئاً تحت شيء، أي أخفاه، ودس شيئاً في التراب، أي أخفاه فيه ودفنه. أوليس هذا هو عمل الفنان، الذي يعمل في خفاء ولطف وبشكل غير مباشر ؟!

جذور الماضي :

مرّة ثانية يظهر صوت الفنان الكبير في الجزء الثالث؛ ليغوص في (الماضي/ التاريخ) منقباً عن جذور أسرته عبر أكثر من مائة عام ماضية (بما يتجاوز عمر الجدّة الكبيرة)؛ لأن رؤاه لن تستقيم إلا على خلفية من استيعاب تاريخه (جذوره الخاصة).. فهذه الجدة «هي في الأصل ابنة جارية من جواري أفندينا شقيق

الخديوي، لا أدري من هو بالضبط، أهديت إليه تلك الجارية بطفلتها من أحد كبار التجار الشراكسة» (انظر إلى منشأ هذا الارتباط بين أم الجدة مع السلطة الحاكمة فعلاً في البلاد)، «فأحبها أفندينا لتنوع مواهبها الكثيرة المتفرّدة، فقرّبها واستنام لها، وتبنّى طفلتها فتكفّل بتربيتها» (هنا تقارب تم فعلاً بين سلطة أفندينا الحاكمة وجارية تتمتع بمواهب كثيرة متنوعة متفرّدة. أوليست هي نموذجاً للفنان. بما يكشف عن منطقة التقاء مشتركة حدثت فعلاً في الماضي !).

ثم تزوجت ابنة تلك الجارية (معزوزة) من أحد أبناء البلد (الجد الأكبر سعد) وعاشت معه «في سرايته في بلدتنا، تلك السراية التي أخنى عليها الدهر فتحولت إلى دار عتيقة هرمة تأوي عنقوداً كبيراً من الأسر من بينهم أسرتنا وكلها من سلالة جدي «علي» ابنها (أوليس هذا تطبيقاً لمفهوم العائلة بأنها «مجموعة اجتماعية تتميز بالعيش في سكن واحد وبالتعاون الاقتصادي، وبقابليتها على البقاء والتجدد بالإنجاب ؟!، ومن العائلة انبثق المبدأ الأمومي الذي بناء عليه اعتلت الجدة - أصل نسل الفنان - قمة السلطة، وبذا اكتملت الدائرة مع مفتتح القصة !).

يكون منطقياً بعد هذا الغوص التاريخي، الذي كشف عن وجود فعلي لتقارب حميم بين السلطة والفن، أن يتوحد الصوتان - في مقطع الختام - ويرسمان معاً أملاً للمستقبل: «منذ ذلك

التاريخ قامت بيني وبين جدتي الكبرى علاقة شديدة الخصوصية، أصبحت لصق حضنها العريض الدافيء، ويحلو لها البحلقة في عيني وفي تقاطيع وجهي بنظرات شبه جنونية، ثم تبتسم قائلة: كيف لم أكن أنتبه إلى أنك صورة طبق الأصل من جدك «علي» وهو في مثل سنك ؟!».

تحليل أخير

أسباب بروز هذا التيار

ابتداءً، يثور سؤال.. ما هي الأسباب الكامنة وراء ظهور هذا التيار ؟

ينقسم التعليل إلى نوعين من الأسباب: أولهما مستمد من تجربة المبدعين أنفسهم (أسباب لا إرادية). والثاني يجتهد المبدعون فيه في استنباط تفسير لبروز هذا التيار (أسباب عقلية).

أما الأسباب (اللاإرادية)، فتبدأها القاصة الكويتية ليلى العثمان، متعمقة إلي أن جذور هذا التيار تكمن في (البيئة القديمة)، وذلك في حوار معها بجريدة «الشرق الأوسط» في 1988/1/5 ص 13. حين قالت «البيئة الكويتية القديمة تعيش في في وجداني، ملتصقة به، وأحب كل ما هناك، خاصة ارتباط الإنسان بالبحر قديماً وعلاقته به. فأي نسمة من نسمات الماضي أسجلها بصدق وإحساس».

تثير كلمات ليلى العثمان قضية فنية هامة ؛ لأن لكل كاتب منطقة إبداع متميزة، تجارب مختمرة متبلورة، تعيش في أعماق ذاكرته الإبداعية كالكنز المرصود، إلى أن يستشعر المبدع نبضها الخفي، عند اكتمال نضجها، فيزيل عن درّها غشاء النسيان ؛ لتنبعث شخصياتها قوية، حية، متوهجة بلغتها الخاصة.

وهو ذات التوجه الذي تحدث حوله القاص السعودي حسين علي حسين في سياق «حوار أجري معه حول مبرّر إبداع قصة «برودة» ومثيلاتها، وذلك بجريدة الشرق الأوسط، في 1987/12/28 ص 13، حين قال، إن «فيها شيء من معاناتي اليومية أو من تراكمات الطفولة التي نختزنها في اللاوعي».

إذن، هي قصة يستعيد الكاتب فيها عبق أيام طفولته البعيدة والسعودية القديمة، التي تعيش في لاوعيه أو ذاكرته. وفيها أيضاً الولاء لمكان النشأة الأولى، لذا فهو سرعان ما يستطرد «لذلك تظل الحارة داخلي، لأنني الابن الشرعي لها، رغم أني عشت في المدينة باتساعها وطبعها وعنفها».

أما منحى القصة الواقعي، فيوضحه الكاتب «تميزت قصصي منذ البداية بحس شعبي، فأنا ابن الحارة أو الزقاق أو الحي الشعبي. نشأت في بيئة شعبية لها طقوسها الخاصة ولها حياتها التي تميل إلى البساطة والخشونة بعض الشيء. وهذا أكسب قصصي طابعاً واقعياً، كان فيه أحياناً شيء من الفانتازيا».

ولكن هل تبرر كلمات حسين علي حسين نضج هذه القصة الفني ؟!

لقد أضاءت كلماته جانباً من العملية الإبداعية، فرغم تغير الحياة التي يعيشها الكاتب، وانقضاء مرحلة الطفولة، إلاّ أنها ظلت حية في داخله، يشده إليها حنين جارف، كأنها الفردوس المفقود، فكأن الحنين هو الحافز والمحرك وراء محاولة استعادة شذا تلك الأيام. أما نضجها فيمكن تفسيره بأن مرحلة الطفولة المنقضية ظلت حيّة في (ذاكرته)، يبلورها مرور الزمن، وتختمر بمزيد من الخبرات المكتسبة، حتى إذا ما حانت لحظة ولادتها، فإنه يستعيدها ناضجة، مختزلة فيها كل رؤاه للحياة والكون من حوله، فتولد مكتملة اللغة، تتوازن فيها المفردات وتتلاحم بنيتها، وأيضاً سليمة البناء وفق قانونها الخاص، فإذا هي تتدفق حياة وتفيض بهاء.

* * *

وفي حوار مع الروائي خيري شلبي، بجريدة «البيان» 10 أغسطس 98: ص 24، حول سؤال بأن الحكي في كثير من أعماله يكون من خلال عين طفل صغير، أجاب بقوله «طبعاً لهذا سبب داخلي، وذلك لكثرة ما عشت من تجارب وأنا طفل. فهذه العوالم التي تطلّ عليها هذه القصص بهرتني طفلاً، فحتى أراها بنفس الحيوية، التي كانت بها، كان لابد أن أستعيدها بعين طفل !».

هنا، وضع خيري شلبي يده، على (قانون فني) يتحتم على

الفنان أن يستخدمه إذا ما أراد لعمله أن ينجح ؛ فإن أراد أن يستعيد عالم الطفولة، فالسبيل الصحيح إلى تناول هذا العالم هو (عين طفل). وإن أراد أن يبدع عن عالم الشيخوخة فلابد من عين عجوز، وهكذا دواليك، بشرط أن تكون التجربة معاشة، مختمرة داخله.

فإذا أردنا أن نبلور تجربة خيري شلبي، فمن المعروف أنه أحد أبناء (الريف) ففي (قرية شباس عمير - مركز قلين - محافظة كفر الشيخ بمصر) وُلد وفيها عاش طفولته، وبين أجوائها نما، واجتاز - خلال ذلك - تجارب عديدة، اكتسب من جرائها كثيراً من خبرات على مدار سنوات عمره تراكمت في (ذاكرته)، مؤثرة في تنامي وعيه، ولعله بمضي الوقت استوعب الواقع المحيط به، وتفهم أبعاد حركته والتيارات الفاعلة فيه، حتى تبلورت لديه - تدريجياً - رؤية داخلية للحياة والكون من حوله، كَونت عالمه الخاص، معينه الذي لا ينضب، حنينه الذي لا ينقضي، إنّها بمعنى آخر تجربته الخاصة، مختزلة، مختمرة، حيّة داخله.

فإذا ما استثاره شيء من الواقع الخارجي، أو أرّقته مشكلة خاصة، أو حفّز قدراته الإبداعية محفز ما، فإنه كشخص متفتح للخبرات يسمح لها بالانتقال بكل حرية إلي أعماقه، هنا تنطلق شرارة (الإبداع).. إنها محاولة الأديب، بما يمتلك من موهبة أصيلة وحدس صادق، الخلاص من قبضة ما يقلقه، حين يجتهد أن

يزيل الأستار عمّا غمض عليه، فيرتد إلى عالمه الخاص، مخزنه العتيق ؛ ليستعيد بعضاً من ألق ذلك الواقع المندثر، فيستعيد - من خلاله - حركة الدنيا، ويستمد منه تفهماً لما استعصى عليه من معاني الحياة، فيتدفق الناتج حياً من خلال الكلمات (التي هي رمز لتجاربه)؛ لأنه لا يحتفظ به لنفسه، بل (يوصله) إلى القارىء، حتى يشركه فيما اكتشفه.

* * *

أما الأسباب ·العقلية)، فيبدأها القاص السعودي حسين علي حسين، موضحاً، في حواره السابق الإشارة إليه بجريدة الشرق الأوسط، إنه نتاج طبيعي يأتي كرد فعل على واقع جديد لا يتقبله المبدع: «هذا التميّز رد على القفزة غير المعقولة في البنية المادية والاجتماعية لمجتمعاتنا، وهي قفزة حدث فيها الكثير من التجني على الإنسان أحياناً. فأعتقد أن هذا رد فعل طبيعي للإنسان عندما يجد أشياء لا تعجبه، فيرجع إلى القديم أو إلى الجذور التي يجد فيها شيئاً من العفوية والبساطة والصدق».

وثاني الأسباب العقلية يرجعه الروائي بهاء طاهر إلى الرغبة بمحاكمة الماضي والحاضر معاً، وذلك حين أوضح في مقال حول تجربته الإبداعية، ملحق برواية «خالتي صفية والدير» - 15 مايو 1991، «وهناك أيضاً ملمحان في تلك الرواية - شرق النخيل - لاحظتهما في كثيرمن القصص التي كتبت في مصر في السبعينات وحتى الآن، وهما العودة إلى عالم الطفولة، أو رواية

القصة من منظور طفل أو صبي، وارتباط ذلك بمحاكمة الماضي والحاضر معاً عن طريق العودة إلي التاريخ الحقيقي أو الأسطوري».

أمّا ثالث الأسباب العقلية، فقد توصل إليه الروائي خيري شلبي كنتيجة لاحقة على اكتشافه لهذا العالم، وذلك في حواره بجريدة «البيان» السابق الإشارة إليه، حين قال «عندما بدأت أفعل هذا، بدأت أكترشف إلي أي مدى يوفر الأسلوب قدراً من البراءة في الحكي دون فذلكة أو فلسفة. هذا طفل يصف العالم الذي رآه !».

وهناك مبرر رابع يؤكّد نضج هذا العالم القديم، (كمخزون مختمر)، أو ضحته الكاتبة الكويتية ليلى العثمان، في حوارها السابق الإشارة إليه بجريدة الشرق الأوسط، حين تحدثت حول إبداعها بشكل مقارن، فقالت: «وهذا طبيعي، فأنا عندما أكتب عن بيئتي القديمة، عن تجربتي الخاصة، يكون الأمر مختلفاً عنه عندما أتقمص شخصية امرأة تكتب عن المرأة، فأنا أخرج عن الذات بشكل كبير، فطبعاً ستجيء، بهذا الفارق».

ملامح عالم الطفولة :

القاسم المشترك بين هذه القصص الثلاث، هو أنها، جميعاً، تعرض لجوانب من (عالم الطفولة) من زاوية (عين طفل) وتُروى

من منظوره وبضمير المتكلم. وهو ما يثير، السؤال التالي:

ما هي أهم (ملامح) عالم الطفولة، الذي تم بناؤه عن تلك القصص ؟

أول ملامح عالم الطفولة هو مجال (حرية لعب) الطفل اللامحدودة، بما يمتلك من حيوية ووقت متاح، فينطلق تارة، في أي عبث تلقائي يعنّ له، (قصة «برودة»).

يدعم حرية اللعب ملمح آخر هو (ملكة خيال)، جبارة، تخلق علاقات (حيّة) مع الموجودات التي تحيط الطفل، فقد يعرف الطفل من أمه أن غياب أبيه يرجع إلى سفره «هناك خلف النجوم العالية»، فيجنح خياله إلى النجوم في السماء، متطلعاً، حالماً بانتظار النجوم الصفراء العالية، ربما يسقط أبي من وسط نجمه، آخذة إلى أمي أدفئها به» (قصة «برودة»)، أو حين يتطلع الولد إلي جدته ويسقط بصره علي وجهها «تحت الجبهة عينان كفتقين واسعين بين كتل من السحاب يظهر منها لون السماء الصافية، إذا نظرت فيها برهة تملكتني القشعريرة، فحينما يهبط الجفنان على الجفنين أشعر كأن لحافاً ناعماً قد غطاني ولف جسدي كله، لاسيّما وأنني كنت مغرماً بالنوم على ركبتها » (قصة» الدساس»).

هنا تتخطى ملكة الخيال مواضعات الواقع، فيحدّث الطفل الجماد، ويناجي الطيور، ويحلم بالمستحيل ؛ ليخلق حوله منظومة متآلفة تنبض بالمشاعر، وتتدفق بالحيوية والحياة. والطفل، في كل

ذلك، قد يبدو أحياناً منغلقاً على عالمه الخاص، كما البرعم الصغير، لكنه في ذات الوقت يتحيّن الفرصة، كي يبزغ إلى حيّز الوجود، ليحقق وجوده المتميّز.

ثالث هذه الملامح هو قاموس مفردات محدود يستخدمه الأطفال، يلجأون فيه إلي تكرار بعض المفردات وبعض الجمل ؛ ويرجع ذلك إلى أن الأطفال يسمعون الكلمات في الواقع (المحدود) الذي يعيشون فيه ويرددونها، ويتعلمون ببطء ما تمثّله كل كلمة، وهكذا يتكوّن لديهم قاموس مفردات محدود يتناسب طردياً مع العمر واتساع نطاق الحركة ودرجة وعي الطفل وذكائه.

ويعتبر هذا القاموس حيلة فنية مدهشة، عكستها مخيلة الكاتب الإبداعية، نتيجة استخدام ضمير المتكلم ؛ بما يتيح لشخصيات القصة أن تولد حيّة، بلغتها المناسبة. ويلاحظ، أنه كلما كان العمل ناضجاً، كلّما توازن تكرار مفرداته وجمله في نسيج القصة، وفق محاور بنائها الرئيسية والفرعية (انظر تحليل مفردات قصة «برودة»، وينصرف ذات المعنى إلى قصة «الطاسة»).

رابع هذه الملامح هو (حضور) قوي لشخصيات الأطفال نتيجة استخدام ضمير المتكلم، وامتد هذا الحضور أيضاً إلى أن يصبح حضوراً موحداً، مسيطراً، طاغياً (للأم)، تجلّى في قصص «الطاسة»، «برودة»، جاوره (حضور الجدة) في قصة «الطاسة»، وانفردت الجدة بحضور مستقل قوي مسيطر في قصة

«الدساس». وذلك مقابل (غياب) الأب، الذي جاء نهائياً وكاملاً بالموت (قصة «برودة»)، أو مؤقتاً نتيجة عمله في البحر الذي قد يستغرق عدة أيام (قصة «الطاسة») أو في عمله اليومي المعتاد: فلاحاً في قصة «الدساس».

قد يتفسَّر حضور الأم والجدة، في تيار القص، كمعادل فني لدور الأم والجدة وتفرغهما كربتي بيت للعناية بالأطفال وتلبية احتياجاتهم، وقد يتعاظم هذا الدور إذا ما مات الأب، واضطرت الأم إلى العمل لتوفير متطلبات البيت إضافة إلى دورها الرئيسي في رعاية أولادها (قصة «برودة»).

وقد يتفسَّر غياب الأب، كمعادل فني أيضاً بغياب دوره في الواقع، وذلك لانشغاله في العمل؛ حتى يكفل لحياة كريمة لأهل بيته، بينما يتضاءل دوره أو يكاد أن يختفي في عملية تربية النشء!

* * *

ظل الكبار:

والآن.. كيف بدا تأثير (ظلّ الكبار) على عالم الأطفال، في هذه القصص؟!

برز تأثير الأم تارة بالأوامر، وتارة أخرى النواهي، وتارة ثالثة بالأوامر، والنواهي؛ لمنع ابنها الطفل من الابتعاد عنها واللعب بين الخرائب (قصة «برودة»).

هنا محاولة لكبح طفل عن أن يعيش عالمه الخاص، وكبت لرغباته واحتياجاته، وفي هذا إساءة لاستخدام سلطتنا ككبار في مواجهة متطلبات الطفولة. إننا ننتصر لرأينا فقط ؛ لأننا الأكبر، دون أن نمنح الطرف الآخر - الأصغر والأضعف - ما يستحق من اهتمام للتعبير عن رأيه!

وقد لا يتوقف الأمر، عند حدود كبح حرية الطفل وتقييد حركته بالأوامر والنواهي أو بهما معاً، بل قد يتصاعد التأثر إلى مدى أخطر، وذلك حين تخرج الأم مسرعة مع كل غروب شتاء، لتطوف حول مرتع لعب الصبي بين خرائب الحوش وصخوره وطين أطلاله وتناديه «فينك يا علي.. فينك يا سبب همي!!».

هذا موقف يتصاعد، فالطفل بمشاعره البسيطة، يشعر بخطر أكبر يتهدده، يتهدد طفولته ووجوده ذاته، إنه خطر مركّب: «لا أدري لماذا أمي وهي تناديني أنا بالذات وكأنها تنادي على أبي؟».

هذا خطر لا يتبينه الطفل بوضوح، ولكننا - كقراء - يصلنا مغزاه، إن الخطر يكمن في عملية الإحلال، إحلال الابن محل الأب الضائع، فيتزايد حرصها، خوفاً عليه من الموت، بما سيؤثر على تربيتها له، فقد تجنح إلى تربيته في عزلة بعيداً عن الواقع الخارجي، فلا يكون نموّه طبيعياً. بل يكاد الطفل يلمس هذا المعنى، «هل أشبهه كثيراً؟»، ليمسّ - في النهاية - سبب خوفها الحقيقي» هل سأذهب خلف النجوم العالية؟»، حتى إنه يكبت

خوفاً طبيعياً، لا يعلنه لها «كان بودي أن أقول لها، لا تنادي علي كل مساء فينك يا علي! يزيد إحساسي بالبرودة والضياع وسط خرائب الحارة»؛ لأنها حين تناديه - وهي ضحية ظروفها - تنادي الجزء المكلوم من ذاتها، ناعية حظها البائس، وأحزان عمرها، فيتبدى النداء كصرخة ملتاعة يائسة تطلب غوثاً مستحيلاً..

لقد غطّى مصابها الفادح وصراعها الضاري من أجل حياة أبنائها على بصيرتها، فحجب الوعي عنها باحتياجات طفلها في عمره الصغير إلى جرعات متزايدة من الحب والحنان، فأسقطته هو أيضاً - مثلها - صريع إحساس متزايد بالبرودة (العزلة والوحدة) والضياع (الفقد) وسط خرائب الحارة (الواقع المتهريء، المسؤول)!

* * *

ولد أم بنت؟!

والآن، هل بدا هناك فرق في تأثير ظل الكبار، بين كون الطفل ولداً أم بنتاً ؟!

في كل المحاولات السابقة، في قصتي: «برودة»، «الدساس»، كان الطفل يمارس لعبه وعبثه وانطلاقات خياله بقدر ما من الحرية، وقد يوقف أحياناً، من التمادي في غيه، بالأوامر

والنواهي أو بهما معاً، أو بتجاهل بعض أفعاله أو السخرية منها، أو يتصاعد الخوف عليه بشكل مرضي.. ولكن، يبقى الطفل موضوعاً دائماً في منطقة السماح والرضا والتقبل، طالما هو ولد، وليس بنتاً ؛ لأن نظرتنا المتوارثة ككبار في كل مجتمعاتنا الشرقية تفرّق بين الولد والبنت. الولد هو المطلوب والمرغوب سواء أكان المجتمع زراعياً أم رعوياً، أم تحوّل بعد ذلك مجتمع صناعي. الولد فيه السند والعزوة، البنت مكمن الخطر ومنبع العار!

بطبيعة الحال، سيتصاعد تأثير الكبار القامع، لو كان الطفل بنتاً، فما بالك إذا تفاقم الأمر، وارتفع العدد من بنت واحدة إلى ثلاث بنات؟!

تجلّت الإجابة، بتوفيق فني، في قصة «الطاسة». وانظر إلى هذا المشهد المعبّر، والابنة الصغيرة تحكي عن فرحتها بوصول الجدة: «كان جدّة طيبة.. حنوناً.. تفرحنا زياراتها القليلة التي تحمل هداياها من الرمان.. و«الكنار» - نوع من النبات الصغير - وحلاوة الديك. كما كانت تحمل الأمان معها فأمي التي تتورم رؤوسنا الصغيرة من ضرباتها، تمتنع عن فعل ذلك في وجود جدتي، فقد لقنتها ذات يوم درساً حين دخلت ورأتها ترضّ رأس أختي بالحائط فتدميه. سحبت جدتي عصا أبي الغليظة المعلقة علي الحائط نفسه وانهالت بها علي أمي وهي ترغي وتزبد:

- غياب زوجك يجعلك تقسين على الصغيرات.. فذوقي ما يذقن.

يومها أعلنت أمي التوبة.. لكنها توبة مؤقتة.. ثم أصبحت جزئية.. بحضور جدتي فقط.. وكانت تتوعدنا قبل زيارتها لنا:

- إياكم أن تقولوا لجدتكم أنني ضربتكم.. وإلاّ فسوف أذبحكم حين تخرج.

وكنا لا نفعل.. فجدتي تحمينا مرة، ولا تفعل في عشرات المرات التي تزورنا فيها.. لكن عتابها لأمي لا ينقطع في كل زيارة:

- ما بالك هكذا.. عصبية على الصغيرات ؟؟

وتبكي أمي:

- شقاء في الليل، وفي النهار.

- أنا أكره بيتك من هذه الشكوى المتواصلة، كأن أحداً غيرك لا يفارقه صاحب بيته.

قد يكون هذا المقطع طويلاً، لكنه مقطع معبّر ؛ يبرز فيه تأثير ظل الكبار (الأم والجدة) على البنات الثلاث مع استمرار غيبة الأب في عمله بالبحر. (هنا علاقة «مباشرة» بين أم وبناتها الصغار. علاقة قمع مستمرة من جانب الأم للبنات الثلاث بالضرب. ليس ضرباً عادياً، بل هو ضرب إجرامي تنفرد فيه بكل واحدة منهن ؛ لترضّ رأس البنت بقوة بالحائط ، حتى يتورم رأسها).

وإذا كان لكل فعل رد فعل مساو له ومضاد له في الاتجاه،

فإنه في مواجهة فعل الأم الجامح في عنفه وقسوته، يكون رد فعل الصغيرات، بنفس القدر، فتنغلق كل بنت على ذاتها، ويخضعن ويطعن الأم، ويصبحن مثالاً للانضباط، ولذلك لا يتتابعن - أبداً - في القصة فرادى، في لحظة لهو أو عبث، بل أصبحن دائماً في وضع (انضباط جماعي)، يؤكّد ذلك مسار حركتهن على مدار القصة، تارة وهن في طريقهن إلي البحر «البحر حلم أزرق ممتد.. أمي ونحن خلفها كالبطات البيض»، وتارة أخرى بعد أن تلطخ الأم رؤوسهن بالحناء: «نبدو كالعجول الصغيرة الخارجة للتو من بطون أمهاتها ملوثة بالدماء»، وتارة ثالثة حين تنفلت الطاسة من الأم وتسحبها مياه البحر: «وتنتبه العجول الصغيرة»، وتارة أخيرة حين تبعد الجدة البنات عن البحر ؛ خوفاً عليهن من الغرق : «هو ذا حنان الجدة وخوفها على البطات».

ولنتوقف هنا ثانية، فإذا كان اختفاء الأب بالموت في قصة «برودة»، قد ترتب عليه تزايد أعباء الأم مرتين مرّة لاضطرارها أن تقوم بالعمل، حتى تعوّض موت العائل، ومرة ثانية حين حملت عبء التربية كاملاً على كاهلها بدلاً من أن يتحمله الأب والأم، ممّا صاعد من حرصها على ولدها، خوفاً عليه من الموت، فجنحت إلى تربيته في عزلة بعيداً عن الواقع الخارجي. فإننا في قصة «الطاسة» أمام موقف مثيل، بحكم غياب الأب المتكرر، لانقطاعه أياماً طويلة للعمل في البحر، حتى أصبح غيابه هو

القاعدة، فإذا الأم وحدها أمام عبء التربية، ليست تربية ولد، وليست تربية بنت واحدة بل ثلاث بنات. وهي مسؤولية جسيمة بحكم الأفكار المتوارثة حول البنات ؛ لذلك فإنها تجد الحل في أن تتحول إلى سلطة باطشة قامعة بكل قسوة، حتى تحوّل البنات إلي مخلوقات بائسة مطيعة، تحت سيطرتها وسلطانها الكامل، ولم تتردد أن تصاعد من تهديدها لبنائها بالذبح (كما لو كن بطات أو عجلات !) إذا ما جرؤن وأخبرن الجدة بضربهن. هكذا أصبحت الأم تمثل بالنسبة إلى بناتها وحشاً ضارياً، لا يشعرن في وجوده (بالأمان)، فقد تنتفض عند أي بادرة خطأ لترضّ رأس المخطئة بالحائط !

من أجل ذلك تمثل الجدّة بخبرات عمرها المتراكمة في التربية والحياة، الوجه (المقابل)، الذي يفتقدنه في الأم، لذلك يرونها طيبة، حنونة، تفرحهن بهداياها الصغيرة، وحزاويها الجميلة، التي تحكيها لهن، والأهم من كل ذلك دفاعها عنهن إزاء قسوة وجبروت الأم، ولم يكن أمامها إلا أن تستخدم ذات قانون الفعل ورد الفعل، حين سحبت عصا الأب الغليظة وانهالت بها على الأم، حتى تجعلها تحسّ بما تحسّ به بناتها كلما ضربتهن. لكنها بحكم خبرات عمرها، توصّلت إلى السبب الحقيقي، الكامن وراء عصبيتها وقسوتها هو غياب زوجها ؛ وهو نفس ما توصلت إليه البنات أيضاً، حين اكتشفن أنها «تقسو علينا كلما عصف الخوف بقلبها.. أو وسوس شيطان بصدرها».

* * *

والآن، ماذا يترتب على افتقاد الطفل للمناخ الطبيعي المناسب لنشأته ؟

قدّمت القصص ثلاث إجابات محتملة لهذا السؤال، فقد يلوذ الطفل مؤقتاً بالأطلال والخرائب القريبة، وسط البرد والظلام، متطلعاً إلى النجوم العالية، حالما أن يسقط أبوه من وسطها، ليعيده إلى أمه حتى تتدفأ به (قصة «برودة»). وقد يهرب طفل آخر من عالم الأسرة، منطلقاً إلى حضن جدته (قصة «الدساس»). ويبقى احتمال ثالث، وهو الاستسلام الكامل، والانغلاق على الذات، أمام قوّة بطش قاهرة لا قدرة لبشر علي تحملها (قصة «الطاسة»).

قضية تربية :

والآن، كيف تبلور مفهوم (قضية التربية) خلال تلك القصص ؟

بناء قصة «برودة» - رغم بساطته الظاهرة - بناء باهر ؛ كل شيء فيه محسوب (كما رأينا) بدقة بالغة، وهو يثير قضية من أخطر ما يواجهنا من قضايا، وهي قضية تربية النشء. وهو حين أثارها، لم يجنح إلى المباشرة أو الوعظ والإرشاد، بل انطلق قلمه كفنان ؛ ليشيد بناءً فنياً متوازناً. إنه لم يقدم (التربية) كما يجب أن تكون في روعة اكتمالها، بل عرض (الوجه المقابل)، في سياق من التنافر؛ حتى يشي بالمطلوب. وهو ما نستشفه من

سياق النص. فالأصل هو تكامل علاقة الأم وطفلها، الأم تحنو وتهتم بطفلها وتتفهم احتياجاته وتفي بمتطلباته وتهيّء لنموه الوسط المناسب، وإذا أخطأ فالعقاب بقدر الخطأ دون تعسّف أو جموح؛ حتى يستمتع الطفل بهذه الفترة من حياته ؛ فيتفتح خياله وتتدفق إمكاناته وتنمو شخصيته بشكل طبيعي في محيط صحي.

في قصة «الطاسة» عرض لنموذجين متقابلين. الأم مرسومة في أقصى «صورة للنموذج الضد، تلك الأم التي تلجأ إلى أبشع الأساليب قسوة ووحشية في معاملة بناتها حتى يخضعن لسلطانها الجائر، ويطعنها باستسلام عاجز أخرس. تقابله صورة الجدة، الطيبة، الحنونة، التي تأنس البنات لها ويفرحن بوجودها، الذي يدرأ عنهن ولو مؤقتاً خطر الأم، الوحش الكاسر.

يمتد نموذج الجدة وحده في قصة «الدساس» ويسمق عالياً، حين تصبح رأس العائلة ومكمن السلطة فيها، والأهم ، من كل ذلك، حامية الطفل وراعيته.

والآن، إذا أمعنا النظر قليلاً، سنجد أننا أمام علاقة لها طرفان. الطرف الأول يمثله الأب، الأم، الجدة، الطرف الثاني يمثله الأطفال (أولاد، وبنات). عالمان مختلفان: عالم الكبار وعالم الصغار. عالم الكبار محكوم بقيم ومصالح ومحاذير وكوابح، وعالم الصغار مسكون بالعفوية والانطلاق والتحرر. عالم الكبار يبدو كأنه مصبوب في قوالب جاهزة غالباً، عالم الأطفال مولود من عجينة هشة، قيد التشكل.

هنا علاقة (جدلية) تحكم حركة الطرفين، تقوم على توازن دقيق، وعطاء متبادل، ولا يجوز أن يجور أي من طرفيها على الآخر. فإذا حاول أحد الطرفين أن يجور على الطرف الآخر، أن يلغيه، أن يحوّله إلى أداة طيّعة، هلامية، لا شكل ولا لون لها، مستخدماً قوته الباطشة، فلن تعود علاقة بين طرفين، إذن، يحكمها توازن دقيق، بل هو صوت واحد، هو صوت (القوة) المتسلطة، التي تحاول أن تفرض (إرادتها) جبراً، بسيف القمع المسلط، حتى يرضخ الطرف الآخر - الأضعف والأصغر - ويقبل!.

هذا التهديد، سيف العقاب المسلط، سيجعل الطرف الأصغر، ينسحب من الواقع، ينكمش على نفسه، يتقوقع حول ذاته، خوفاً من عقاب منتظر يحوّم في الفضاء دون ذنب ارتكبه!.

* * *

من ناحية أخرى، يتبدى في هذه العلاقة، جانب (سلبي) يعكس أسلوب تعامل (الكبار) في مجتمعاتنا مع أي مشكلة تقابلنا، ومنها مشاكل الصغار. لقد اعتدنا ألاّ نتعامل مع المشكلة بشكل إيجابي، بمعنى أن لا نواجهها مباشرة، فنبتعد - قدر الإمكان - عن مكامن الخطر، فقد يحلّها (الزمن) أو مرور الأيام. أو قد تُحلّ من تلقاء نفسها بفعل تدخل أطراف أخرى. المهم أن نظل بعيداً، على الجانب الآمن، غير المباشر، الهادئ حيث الصمت والسكينة والبعد عن وجع الدماغ!.

من هنا، قد يتفسّر لماذا لا ينفتح الكبار على عالم الصغار، ولا يحاولون بذل الجهد لتفهّم أبعاد حركتهم، وبالتالي يُصبح الحل (الأسهل) هو العبور إلى الجانب الآخر، ومطالبتهم بالرضوخ والطاعة، مقابل عدم إنزال العقاب بهم!.

* * *

بطبيعة الحال، هذا مفهوم خاطىء في (تربية) النشء، توارثناه أباً عن جد. وقد يمكن تفسيره، بأن الأم لجأت إليه، بحثاً عن راحة البال، وحتى تبعد عن نفسها شقاوة وعفرتة طفلها، بكل ما يترتب عليها من منحه مزيداً من الاهتمام والرعاية والانشغال!

لكن (الخطر) يتعاظم، حين يرتفع هذا المفهوم وتتبناه بعض الدول، ليصبح شعاراً للحكم فيها، فبدلاً من أن يهيّء النظام الحاكم ·القوي) المناخ المناسب للمواطنين، الذي يسمح لهم بحياة حرّة كريمة، تتيح الفرصة لتفتح المواهب وإطلاق الطاقات الكامنة وإبراز جوهر الشخصيات، إذا به - حتى يهدأ بالاً، ويفرغ لمغانم السلطة والجاه - يُسلّط سيف الردع الباطش، منذراً متوعداً، كل من تسوّل له نفسه بالخروج على المفاهيم السائدة أو الأطر الموضوعة أو القوالب الجاهزة، بعقاب رادع !

* * *

ويبقى أنه إذا تحققت التربية، بمفهومها الصحيح كعلاقة جدلية تحكم حركة الكبار والصغار، وتقوم على توازن دقيق، وعطاء متبادل، دون أن يجور أي من طرفيها على الآخر، عندئذ

تصبح (الأسرة) هي اللبنة الأولى في بناء (المجتمع)؛ حين تحتضن الطفل (داخل) محيطها، محافظة على تنشئته في مناخ موات، حتى يشتد عوده، فيصير قادراً على الانطلاق إلى (الخارج) وحده، مهيأ لما قد يقابله من مخاطر، قادراً - في ذات الوقت - على مواجهتها.

آفاق أرحب :

ويبقى سؤال أخير: هل هناك آفاق أخرى، قد ينصرف إليها تأويل تلك القصص ؟

من المعروف أن تأويل العمل الفني الجيد لا يتوقف عند معنى محدد، بل يمتد دائماً إلى آفاق أرحب. وقد يكون مفهوم (التربية الصحية) هو الوجه الأول لقصة «برودة»، لكن هذه القصة تسمح بوجه آخر للتأويل.. فمن ناحية، قد يدفع مناخ غير مناسب بنا - دون أن ندري - ويضطرنا إلى اتخاذ قرارات خاطئة.

وقد تقدم قصة «الطاسة» في أحد مستويات تفسيرها وجهين متقابلين في قضية تربية البنات، لكنها تتسع من جانب آخر لترسم لوحة واسعة للحياة، بتداخلات دوراتها العديدة.. هنا دورة الأم العصبية، الجزعة، وسط إطار أكبر للجدة الخبيرة الحانية، ودورة الأسرة الصغيرة، المرتعشة في إطار مجتمع الكويت الأكبر (الآمن)، ودورة المجتمع ككل في تماسه مع البحر المهيمن والحاكم؟!

بل وتثير تساؤلنا:

أوليس هذا هو حلم البشر منذ الأزل، بأن السعادة في الذهب، فيتكالب عليه البشر ويحرصون على اقتنائه والحفاظ عليه، بينما كانت الجدة هي الوحيدة التي استوعبت حقيقة الحياة وسر الوجود، وأيقنت بإيمانها العميق أنه مهما اشتد الحرص فإنه لن يغني أبداً عن حكم القدر، وتفهمت أن السعادة الحقيقية - التي غابت عن الأم لاستغراقها في حياتها - هي في البنات، البطات البيض، أو العجول الصغيرة، وفي حيويتهن ومرحهن ؟!

كما أن قصة «الدساس» وإن كانت تقدم، في جانب منها، نموذجاً لعلاقة تربوية متوازنة بين الغلام والجدة، إلاّ أنها تمتلك مستويات أخرى للتأويل، لعل أهمها أننا أمام (رؤية) فنان كبير (يحلم) من خلال شكل فني شديد الغنى والإبهار، أن تقوم علاقة شديدة الخصوصية بين السلطة والفنان، فهو ابنها البار، الذي لا يجب أن تراودها - أبداً - أي شكوك بالنسبة لطبيعة عمله الخلاق !

هوامش العرض

1) «مشكلة المنهج في دراسة مصطلح النقد العربي القديم»: مجلة كلية الآداب بفاس، عدد خاص 4-1409-1988 م.ن أيضاً: «مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، ص: 21.

2) «منهج البحث في اللغة والأدب»، لانسون ومايبه - ص: 81.

3) «مقاييس اللغة»، «أساس البلاغة»، «مختار الصحاح»، «المصباح المنير»: مادة (نهج).

4) كما في: «مقاييس اللغة»: مادة (نهج).

5) كما في: «مختار الصحاح» و«المصباح المنير»: مادة (نهج).

6) ن: «الكليات». ص: 524 «معجم مفردات ألفاظ القرآن». ص: 528.

7) سورة المائدة، آية: 50.

8) «نحو منهاجية للتعامل مع مصادر التنظير الإسلامي بين المقدمات والمعوقات». منى عبدالمنعم أبو الفضل المنهجية الإسلامية والعلوم السلوكية والتربوية. ص: 180.

9) الفطري هنا بمعنى الخاص البسيط.

10) «المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي». حوليات كلية الآداب بالكويت - الحولية: 8. الرسالة: 44. ص: 11، ن: كذلك بعض التعريفات التي أوردها عمر محمد الطالب في كتابه «مناهج الدراسة الأدبية الحديثة»، ص: 12.

11) «نحو منهاجية للتعامل مع مصادر التنظير الإسلامي»... ص: 181.

12) «المنهج الرياضي بين المنطق والحدس»، ص: 13.

13) «أزمة المعرفة وعلاجها في حياتنا الفكرية المعاصرة»، ضمن المنهجية الإسلامية والعلوم السلوكية والتربوية ص: 57.

14) «أصول البحث العلمي ومناهجه»، أحمد بدر ص: 26.

- «عرف ديكارت المنهج بأنه مجموعة القواعد المؤكدة والسهلة التي تمنع مراعاتها الدقيقة المرء من أن يفترض صدق ما هو كاذب وتجعل العقل يصل إلى معرفة حقه بجميع الأشياء التي يستطيع الوصول إليها بدون أن يبذل مجهودات غير نافعة: «المنهج الرياضي بين المنطق والحدس»، ص: 13.

15) «المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية دراسة نقدية لإشكالية المنهج»، سمير حجازي، ج/1 ص: 6.

16) «المصطلح النقدي في كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني» محمد امهاوش، ص: 4-5.

17) «مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، ص: 10.

18) «المصطلح النحوي في كتابه سيبويه دراسة نموذجية، عبدالعزيز أحميد، ص: 23.

19) «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» - تقديم الطاهر وعزيزو ص: 5.

20) المرجع نفسه، ص: 5.

21) نفسه. ص: 5.

22) «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية»، ص 5.

23) «في المنهجية والحوار»، رشدي فكار، ص: 47.

24) «المصطلح النقدي في كتاب «البرهان في وجوه البيان»، لابن وهب الكاتب، عبدالحفيظ الهاشمي - ص: 6.

25) المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي... حوليات كلية الآداب بالكويت، الحولية: 8، الرسالة، 44، ص: 21-22.

26) المرجع نفسه، ص: 12-13.

27) «أصول البحث العلمي ومناهجه»، ص: 227.

28) المرجع نفسه ص: 247.

29) «البحث العلمي مناهجه وتقنياته»، ص: 317-318.

30) المرجع نفسه، ص: 335.

31) أصول البحث العلمي ومناهجه، ص: 319.

32) المرجع نفسه، ص: 297-298.

33) المرجع نفسه، ص: 315.

34) «في المنهجية والحوار»، ص: 29.

35) المرجع نفسه، ص: 51.

36) نفسه، ص: 42.

37) «أصول البحث العلمي ومناهجه»، ص: 182

38) المصطلح النقدي في كتاب «العمدة» لابن رشيق»، ص: 14.

39) «في المنهجية والحوار»، ص: 24.

40) مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، ص: 27-28.

41) المصدر نفسه، ص: 82.

42) نفسه، ص: 28.

مراجع العرض

- القرآن الكريم برواية ورش.

- «أساس البلاغة»: للزمخشري، تحقيق: عبدالرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1399هـ، 1979م.

- «أصول البحث العلمي ومناهجه»، أحمد بدر، ط/4 - 1984م، نشر وكالة المطبوعات بالكويت، توزيع دار القلم، بيروت لبنان.

- «البحث العلمي مناهجه وتقنياته»: محمد زيان عمر، دار الشروق، جدة 1401هـ، 1981م.

- حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثامنة: الرسالة الرابعة والأربعون، 1408-1407هـ، 1986-1987م، «المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي (المنهج في النسق الفقهي الإسلامي)» حسن عبدالحميد عبدالرحمن.

«في المنهجية والحوار» (من سلسلة إسلاميات): رشدي فكار، ط/2 - 1983م مطبعة أكدال، الرباط، توزيع مكتبة وهبة بالقاهرة، والمشعل بالمغرب.

- «الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية»: للكفوي، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش ومحمد المصري، ط 1، 1412هـ، 1992م، مؤسسة الرسالة، بيروت.

- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص: 4، السنة 1409هـ، 1988م. ندوة: «المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم».

- «مختار الصحاح»: للراوي، عنى بترتيبه، محمود خاطر بك، راجعته وحققته: لجنة من علماء العربية. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1401هـ، 1981م.

- «مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، قضايا ونماذج»: الشاهد البوشيخي، ط/1، 1413هـ، 1993م، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، توزيع مطبعة القلم.

- «المصطلح النحوي في كتاب سيبويه: دراسة نموذجية»: عبدالعزيز أحميد، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، العام الجامعي: 1990-1991م، (بحث مرقون).

- «المصطلح النقدي في كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب الكاتب: عبدالحفيظ الهاشمي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، العام الجامعي: 1989-1990م، (بحث مرقون).

- «المصطلح النقدي في كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني»: محمد امهاوش، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، العام الجامعي: 1991-1992م (بحث مرقون).

- «معجم مفردات ألفاظ القرآن»: للراغب الأصفهاني، تحقيق وضبط: نديم مرعشلي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

- «معجم مقاييس اللغة»: لابن فارس، تحقيق وضبط: عبدالسلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1399هـ، 1979م.

- مناهج البحث العلمي»: عبدالرحمن بدوي، ط/3 - 1977م، نشر وكالة المطبوعات بالكويت.

- «المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية، دراسة نقدية لإشكالية المنهج»: «سمير حجازي».

- منهج البحث في الأدب واللغة»: لانسون وماييه، ترجمة: محمد مندور، ط/3، فبراير 1989م، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

- «المنهج الرياضي بين المنطق والحدس»: محمد السرياقوسي، دار الثقافة للطبع والنشر بالقاهرة، 1982م.

- «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية»، ع العروي، ع الفاسي، م ع الجابري، ط/1 - 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

- «نحو منهجية للتعامل مع مصادر التنظير الإسلامي بين المقدمات والمعوقات»: منى عبدالمنعم أبو الفضل.

* * *

في تكامل الأدب والنقد

أحمد جاسم الحسين

تفتح علاقة الأدب بالنقد أبواب جملة من الإشكاليات التي تستحضرها طبيعة كل حقل منهما، وذلك عبر منافذ عديدة، من حيث الطبيعة، اللغة، الأدوات، التقنيات، الإجراءات.

هذا إن لم ننسَ أن الوشائج التي تربطهما[1] لا تخلو من هموم وأشواك كثيرة.

ولا مندوحة للدارس من قول كلمات مختصرات في بعض الإشكاليات لتكون الانطلاقة نحو الهدف أكثر وضوحاً، وأرسخ قواعد، ومن ثم أكثر دقة في إصابة ما هي ساعية إليه.

ويمكن للمرء أن يبولر ثلّة من الإشكاليات التي تخص هذين الحقلين عبر عدد من الاستفسارات الناهضة في حقلي الأدب والنقد:

- ما مفهوم النقد ووظيفته وجدوى تعددية القراءة؟
- ما أثر الذاتية والموهبة والموضوعية وما إمكانية عَلْمنته؟
- ما جدوى المناهج النقدية وفوائدها؟
- ما دور الظروف المحيطة بالنقد؟
- ما أهمية النقد التطبيقي؟

- ما هموم نقدنا العربي الحديث؟

- ما معيقات النقد، وما هي الحلول[1]؟

إن اقتراح أجوبة للتساؤلات السابقة - الإشكاليات - يشكل نسيج الصفحات القادمة على أمل أن تتآزر الأجوبة فيما بينها لتقديم مفردات لوحة متناسقة التفاصيل يمكن أن يعنونها المرء مبدئياً بـ: علاقة النقد بالأدب.

دور النقد ومهماته ترتبط أول ما ترتبط بمفهومنا له، وما هو معروف أن النقد الأدبي التطبيقي وجهة نظر منطقية معللة في عمل أدبي[2].

وهذا التحديد من حيث علاقته بالآخر (الأدب)، أما ما يخصه هو من حيث نظريته، تاريخه، مناهجه - أدواته - إجراءاته.. فيصب في بوتقة علم النظرية النقدية.

ومما يجب تأكيده هو أن التحديد السابق، أو محاولة التعريف، هو تعريف أولي، وغير وحيد، غير وحيد لأن عدداً من التعريفات يمكن أن نعثر عليه ربما يساوي عدد النقاد، يبعث على تنوعه الفكر واللغة والمفهوم والثقافة.

وهو أولي لأنه يطمح إلى وضع حجر الأساس نحو الانطلاق إلى آفاق النقد الأخرى وجوانبه العديدة التي نقرها ونعترف بها، ولعل عدم النظر إلى التعريف على أنه قار ونهائي يمنحنا الفرصة للإنجذاب نحو التطوير والرفد بالضروري في سعي نحو شمولية ومحاولة إحاطة بمختلف جوانبه النامية.

وبناء على ما سبق يمكننا أن ندلف إلى وظيفة النقد التي تعلن عن نفسها في أشكال متعددة[3]، وهي التي تتمثل وتنعكس على ثلاثة أركان: المُنتِج - المُنتَج - المتلقي.

فيما يخص المنتج - منتج النص الأدبي - يقوم النقد بالحديث عن تجربة الأديب وكشف أهم سماتها، ومن ثم يشير إلى بعض النقاط مؤكداً ضرورة تعميقها، وإلى نقاط أخرى بهدف التخلص منها، وإن جاءت هذه الإشارات نتيجة للتحليل وفي سياق مقنع، عبر لغة لا تدين كثيراً للذاتية يكون النقد عندها قد حقق هدفاً من أهم أهدافه[4].

أما دور النقد في النص الأدبي فيمكن أن يكون كبيراً وفعالاً، إنه التأويل والتحليل والتفسير والشرح، والحديث عن إيقاع النص ونسجه، مكوناته ومقولاته، إضافة إلى الإشارة إلى هنات النص وحسناته.

ليس النقد مدحاً أو قدحاً، بل النقد يسمح بتعدد القراءات والمقاربات والتأويلات للنص الواحد، وهذا يعود إلى مجموعة من الإجراءات والتقنيات إضافة إلى المنهجية والثقافة، مع ضرورة الاتكاء على معيارية واضحة تسهم في بعض التحديدات، ولا يخفى على متابع أن التعددية[5] هي الأساس في فهم النص وتأويله، والشاذ هو أحادية المقاربة والتأويل، لذا فإن التعدد في قراءة النص الأدبي ليس بلبلة وفوضى، بل هو إشارة إلى فائدة التعدد وجدواه، وغنى النص الأدبي الذي تحمل غير قراءة، وشارك في خلق الطريقة الأجدى لمقاربته.

إن متلقي النقد بغض النظر عن موقعه، قارئاً، مثقفاً، ينتظر ما سيقوله الناقد، محاولاً تشكيل صورة كلية عن النص الأدبي الذي يتناوله الناقد ويصبو إلى قراءة مقاربة معجونة بالموضوعية، تعبر عن وجهة تائقة للصدق حول مكونات النص، وجمالياته، والمتميز فيه والضعيف، عبر آراء معللة مقنعة.

ووفقاً لما سبق نحتاج كما يرى (ت. س إليوت) إلى ضبط الأهواء والميول الشخصية، إذ يرى أن وظيفة النقد بجوهرها مشكلة نظام، إنه تنظيم لمجموع الانفعالات التي تنتابنا لدى تلقي النص، وتنظيم لجملة مكونات النص وجمالياته(6)، وربما تنظيم للعلاقة بين المنتج والمتلقي، هذا المتلقي الذي لم تعد تسمح له ظروفه بقراءة هذا الركام من الكتب، بل هو يلجأ كثيراً إلى قراءة ما كتب عنها ليتسنى له قراءة المتميز، وهذا يضيف إلى مهمات الناقد مهمة جديدة.

والسؤال من وجهة أخرى: هل الناقد مضطر لقراءة كل هذه الكتب التي تلفظها المطابع؟

ها هنا تتعدد وجهات النظر وتتنوع، لكن كما يبدو، تقتضي طبيعة عمل الناقد بصورة ما، أن يقوم بهذا الدور، دور تقييم الكتب والتوجه التعليمي نحو القارئ العام(7)، دون أن تفوتنا الإشارة إلى أن الناقد ليس بمعلم لأذواق الناس، بقدر ما هو مستخلص رؤيته من تحليليته التي يتعامل مع النص الأدبي أولاً، وحجيته التي يستند إليها ثانياً.

النقد الأدبي حقل يتعالق مع عوامل عديدة من خارج النقد، ويتغذى من كثير منها[8]، وتؤثر تأثيراً لافتاً في سيرورته وصيرورته. وهذا يوضح صعوبة السير في مركبه، وعدم إمكانية الوصول إلى نقد سليم في ظل ظروف كثيرة مريضة تغذيه[9]، إن الناقد في طريقه إلى نقد طماح للموضوعية سائر على ضفاف محاطة بالمعيقات، وللتخلص من هذه المعيقات لابد من حذر كبير يجنبه الوقوع في إهاب الهوى والذاتية المفرطة.

ليست الموهبة فقط مكون النقد الرئيس، وليس العلم[10] وحده أيضاً، «فإذا كان النقد علماً... فلابد من أنه يتوجه إلى تعميم مكتشفاته من خلال معرفة الموضوعات الخاصة...»[11].

وللذاتية مثلما للموضوعية حضور كبير في النقد الأدبي[12]، وربما آن أوان رحيل النظرة التي تؤمن بأن العالم مجموعة ثنويات منفصلة، فالعام اليومي وعلومه وفكره - والنقد أحد تجليات فكره - يقوم على الاتصال والتكامل والتعددية، فالنقد نتاج عوامل متنوعة منها الموهبة والذاتية والموضوعية، وهي تتواشج جميعاً لإعطائه هويته، وحين يطغى أحدها على العناصر الأخرى نفتقد عدداً من سمات النقد الذي نقرؤه.

إن المحاولات الحثيثة لعلمنة النقد جاءت في بعض تجلياتها ردة فعل على طول تحكم التأثرية والانطباعية، وعلى الرغم من المحاولات المذكورة إلا أن لنفحات الموهبة مذاقاً خاصاً في النقد مع حاجتنا الضرورية للاستفادة من معطيات العلوم وإدخال

الجداول والتحليلات، والاتكاء على معطيات من الفكر الفلسفي بصفتها حاجة في طريق الموضوعية الساعية إلي التخفيف من الأهواء، وفسحة للنأي عن الميول.

إن علمنة النقد كما يرى كثيرون أمر فيه شيء من الاستحالة، لأسباب عديدة منها أن النقد الأدبي يتعامل مع نص هو ثمرة من ثمرات الخيال والعواطف والانفعال والموسيقى والذاتية، وسوى ذلك من عوامل مكشوفة وغير مكشوفة[13]. ولعل ما سبق قاد إلى سؤال مرير هو: هل النقد إبداع؟

وقد تنوعت الأجوبة عن هذا السؤال بين القديم والحديث، وراحت رؤى كثيرة تقر بأن جزءاً منه إبداعي، لكن ليس بصفته مقابلاً للأدب إذ الموازنة بين أنماط الإبداع قد تكون غير مفيدة.

وقد تساءل الناقد ت.س إليوت:

«فإذا ما كان جزء كبير من الإبداع نقداً بالفعل؟ ألا يكون جزء كبير مما يسمى (بالكتابة النقدية) إبداعاً بالفعل؟

وإذا ما كان الأمر كذلك ألا يوجد نقد إبداعي بالمعنى العادي؟ »[14].

وهذا ما أكده الناقد ستاروبنسكي «والحق أن لكل نقد جيد نصيبه من الحماس والطبع والارتجال ونفحات الوحي والإلهام، ولكن لا ينبغي له أن يستكين إليها بل لابد من مواجهة أصلب عوداً تأخذ بيده دون إكراه، وترشده إلى الصواب وإذا لم تردد هذه المبادئ الموجهة في قانون مسبق إلا أنها مع ذلك لازمة، ومن

الضرورة بمكان، لأنها تمنع الزيغ والانحراف وتضمن الانطلاق من النص، وتضطر الناقد إلى تسديد كل خطوة بالنظر إلى الخطوة السابقة، وإلى خط السير اللاحق»(15).

إن المرء معني بالإشارة إلى أن هناك فروقاً واضحة بين الناقد والدارس مع تأكيد عمق مفهوم الناقد وموسوعية ثقافته وعمقها وتنوعها وغنى ما يقدمه فيما يكتبه من رؤى عميقة وفكر سابر ومقدرات تحليلية وتأويلية مما يسهم في كشف أثمار النصوص الأدبية ومعالجة ما يعتورها من إصابات(16).

الشغل في النقد يستدعي أسئلة عديدة منها: ما إمكانية الاستفادة من ا لمناهج النقدية المختلفة دون خسران روح النص الأدبي؟

إن الوعي بالظروف التي أنتجت هذه المناهج ذو أهمية، إضافة إلى طبيعة الأدب التي اقترحت لأجله، والأسس الفكرية المكونة لها، ولعل أهم ما يمكن الاستفادة منه في هذه المناهج كامن في روحها وتقنياتها وآلياتها وإجراءاتها التي لا يجدي النظر إليها بصفتها مساطر جامدة غير قابلة للتطور، دون أن نعني بالمرونة جرها خارج ما تقتضيه طبيعتها، بل بما ينسجم مع روحها وروح أدبنا العربي الأمر الذي نطمح معه لشيء من الموضوعية في التناول، والنضج في التحليل، والوضوح في المآلات.

ولابد من تأكيد أن التفهم العميق لهذه المناهج، وإحداث

التواؤم بينها وبين طبيعة نصوصنا المختلفة عنها فكراً ولغة شرطان ضروريان للاستفادة الأجدى منها.

وكما هو معروف فإن المناهج النقدية ليست قوانين علمية ثابتة المعطيات[17]، بل هي نتاج فكر وظروف وزمان محدد، فيها الكثير مما يلائم نصوصنا الأدبية، وفيها الكثير مما لا يلائم تلك النصوص، دون أن ننسى الإشارة إلى أن ثمة فروقاً هائلة بين ما نظرت له هذه المناهج، وما تم تطبيقه عملياً[18].

إن بعض القضايا يلح على سؤال يتعلق بمدى ارتباط النقد والأدب بالواقع والفكر؟

فالنقد الأدبي كما هو معروف فعالية اجتماعية، فكرية، ذاتية، وهو ابن شرعي لمجتمعه يرتبط بحركة الواقع والثقافة والفكر المنتج له، ويبدو أن نقداً صحيحاً، معافى دون إعاقات لا يمكن أن نعثر عليه في مجتمعات ذات وشائج قوية مع التخلف[19].

النقد يرتبط مع المجتمع وآليات تفكيره، والثقافة المنتجة له، ولعل من أهم ما يسهم في إثرائه هو قبول الآخر، والإيمان بالتعددية والحوار، واتباع المنهجيات العلمية.

إن السؤال الذي يحتاج لإجابة في ضوء ما سبق هو: ما أوضاع النقد التطبيقي في واقعنا النقدي العربي؟

لا يشك امرؤ في تأكيد أهمية النقد التطبيقي من حيث آثاره في النص المنتج، والمنتج نفسه، نظراً لما يتيحه من حيث

خلقه تقاليد نقدية واضحة المعالم، ومما لا شك فيه أن نقداً تطبيقياً متميزاً يحتاج إلى وعي نظري واسع، ومعرفة عميقة بما يخص نظرية الأدب وللنقد التطبيقي ظروفه الموضوعية التي تساعد على أن يأخذ مكانته المقررة له عبر الاهتمام بمجموعة المعارف النظرية والمعلومات التي تمكن الناقد من تقديم نقد تطبيقي متميز، إضافة إلى خبرة ودربة ومراس في التعامل مع النص الأدبي، ولابد للناقد من امتلاك أدوات إجرائية تمكنه من تحويل معارفه النظرية من أشياء موجودة بالقوة إلى أشياء موجودة بالفعل، وهذا يفترض مرونة ومقدرة على التطور والتطوير وحرصاً على الغوص في نسج النص، وإدراك لخصوصيته وضرورة إحداث التواؤم والتفاعل بين التنظير والتطبيق[20].

ما هو حاصل في الواقع النقدي العربي أن الأكثرية مهتمة بشؤون التنظير أكثر من اهتمامها بالتطبيق، الأمر الذي جعل التنظير يأخذ حيزاً أكبر من المفترض، وقاد عديدين إلى تصور أن النقد الأدبي الحديث في كثير من تجلياته ما هو إلا أقوال نظرية ليس لها من التطبيق نصيب كبير.. وقاد هذا أيضاً إلى إشكاليات تخص توجهات التفكير إلى التنظير واستغراقه فيه دون إعادة النظر في هذا التنظير في ضوء إمكانية تطبيقه، ومن ثمّة أدى إلى استسهال التنظير من حيث إن معظم مكوناته مستوردة[21] دون محاولة التأكد منها وفحصها في ضوء النص الأدبي العربي، وكان مبلغ الحرج عظيماً حين أدرك عديدون أن

منتجي التنظير من الغربيين أنفسهم راحوا يتراجعون عن بعض أطاريحهم.

ولعل معالجة النصوص تبدو أكثر صعوبة من التنظير، لأنها أشبه بالاختبار الذي يضع المرء علي المحك، والمشكلة أن المتابعات النظرية وتحولاتها الغربية قد واكبها مدارسات تطبيقية غربية، إلا أن نقدنا العربي لم يحقق مقولاته التطبيقية، وقد أحس أن بوناً شاسعاً يفصل التنظير عما حُقِّق للنص الأدبي العربي الحديث.

إن الحصول على المعارف النظرية يبدو أمراً لا يخلو من سهولة بنظر الكثيرين، لكن مكمن الصعوبة موجود في إمكانية الاستفادة من تلك المعارف لكشف مكنونات النص الأدبي ونسجه، بخاصة أن التطبيق يحتاج إلى مساءلة دائمة، ومعاودة قراءة، ومقدرة عالية عند المشتغل للمزج بين معطيات فرعي الحقل[22] (الإبداع والنقد)، والناقد الأدبي التطبيقي ليس أداة، بل هو فكر مرن مدرب ممارس يمكنه أن يمتلك الكثير من السمات الخاصة ليتابع عمله[23].

إن النقد التطبيقي على جانب كبير من الأهمية[24] وهذا ربما لا يحتاج إلى كبير تأكيد، ولا يكفي أن ننشغل بالحديث عن هموم النقد وإشكالياته، بل من الضروري أن نولي دراسة النصوص وتقويمها اهتماماً تحتاج إليه في ظل وضع ثقافي عربي يعلن بإلحاح عن الحاجة إلى الكشف ووضع الأمور في مسارها

الصحيح، لأن الدور المنوط بالنقد التطبيقي كبير وهام في ضوء كشفه للغث والسمين من حيث محاولة التقليل من الأول، والشد على أيدي الثاني.

وما سبق يرتبط في صلب روح النقد بحسب ما يرى بعض النقاد «أما النقد فعليه دائماً الإقرار بوجود غاية يسعى إليها، ويلوح أنها تنحصر بشكل تقريبي في شرح الأعمال الفنية وتصحيح مسار الذوق»[24].

ومن الأسئلة الكثيرة التي تثار حول النقد ومكانته سؤال يتعلق بمدى ارتباطه بالزمان، وهل هو منتج خارج الزمان؟ قياساً للإبداع الذي يعلو في عدد من تجلياته على الارتباط الزماني، في حين أن النقد بما أنه يحاول أن يأخذ فسحة علمية؛ فإنه قد يرتبط ببعض الظروف والمعارف التي تأتيها معارف أخرى لتخفف من وجودها، فالنقد مرتبط بالزمان ومنفصل بآن واحد[25].

لو أخذنا الموقف من البنيوية مثلاً بعد خفوت نجمها[26] إذ اعتقد بعضهم أنها انتهت، وأن الضلال كان سمة لمن اتبعها دون الانتباه إلى أن البنيوية منهج فكري ونقدي مهم، ولعل أفول نجمها لا يشير ولا بأي حال من الأحوال إلى أنها فقدت أسهمها، فالنقد لايزال وسيبقى يستفيد من معطيات كثيرة قدمتها، وهذا شأن المعارف الإنسانية تتنوع وتتواشج وتتعاضد، ولا يلغي جديدها قديمها، بل يتآزر معه ويتساوق إلى حد كبير[27].

لكن المرء لا يمكن أن يخلص إلى نتائج نهائية في توصيفه

النقد نظراً لتنوعه ليس من جهة التنظير والتطبيق فحسب، بل من جهة الفكر الذي ينتجه وطبيعة ما ينشر بحسب المكان، وسوى ذلك في ظروف تترك أثرها على المنتوج النقدي.

إن لكل نمط نقدي همومه وإشكالياته مثلما له دوره الذي لا يتنافى مع دور الآخر وله ظروفه التي ينتج في ضوئها، وربما يحتاج الأدب لكل نمط من هذه الأنماط.

وتتجاذب نقدنا العربي الحديث هموم عديدة، بعضها يتعلق بالآخر (الغربي)[28] وبعضها بالتراث العربي، إضافة إلى نداءات الواقع الذي نعايشه ومنتوجاته[29].

ومن الضروري تأكيد ألا ينشغل النقد بهم من هذه الهموم، بل إنه من الضروري الانفتاح على الآخر وعلومه ومعارفه، وضرورة نخل تراثنا وتمييز غثه وسمينه، إضافة إلى الضرورة الملحة المتعلقة بدور النقد تجاه الحاضر.

وقد شهدت ساحة النقد الأدبي في القرن العشرين انبثاق مناهج نقدية مثلما شهدت أفول نجم كثير منها[30]، وأعطى مثل هذا التغيير الذي يعد سريعاً دروساً عديدة تخص ضرورة ألا ينغلق المشتغل بالنقد على منهج محدد بل يحاول أن يستفيد من المنهج الملائم وفقاً لطبيعة النص الأدبي الذي يتعامل معه، ولعل ما تمت إثارته فيما يخص المنهجية التكاملية يبدو ناجعاً في ظل تطورات عديدة ونصوص إبداعية تحاول أن تحفر مسارات خاصة بها.

إن المرء لابد أن يؤكد أهمية تواشج عالمي النقد والأدب وتكافلهما، وأهمية أن تبقى أبوابهما مفتوحة على بعضهما لأن ذلك أكثر فائدة لكليهما وللساحة الثقافية أيضاً، إذ لا يمكننا إلا أن نشير إلى ظاهرة الأدباء النقاد، وأهمية ما يمارسه الأديب من نقد على النصوص وهي في طور الإنتاج وبعض الإنتاج، ومثل هذه الظاهرة ليست بجديدة في تاريخ الأدب والنقد(31).

ثمة معيقات كثيرة تنهض في وجه النقد النقد الأدبي العربي متنوعة الأسس، متعددة المشارب، ويمكن للمرء أن يقسمها إلى معيقات اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية وذاتية.

بعض هذه المعيقات لها طابع عام لا تخص المجتمع العربي وحده، بل هي مجموعة من المعيقات التي ربما تخص الطبيعة الإنسانية عامة(32).

لا يمكن أن نغفل دور المجتمع بما أن النقد منتوج اجتماعي، من حيث القبول وعدمه، والإيمان بالرأي الآخر، والابتعاد عن العشائرية في تقبل النقد، إضافة إلى عدم الاعتياد على سماع الآخر ورسوخ قناعة مفادها أن كل من ينبهنا إلى أخطائنا، ويحاول تصحيح مسارنا وينقدنا معيق هو لنا، وعدو أحياناً.

وبالرغم من الطروحات النظرية التي نسمع جعجعتها ونقرؤها حول تقبلنا للآخر مبدعين ومتلقين، إلا أن الواقع لا يشير إلى إيلاء مثل هذه الرؤى كبير أهمية، ولعل هذا يوضح عدم

المقدرة على خلق حالة تواصل بين ما نقوم به وما نتمناه في أقوالنا. وربما لا ينقص مثل هذه الدعاوى صدق النوايا، لكن تفعل التربية وسواها فعلها في إمكانية تحويله إلى واقع عملي، ولا يعود ذلك إلى أمور ذاتية محض، بل إن الوضع السياسي والاجتماعي لا يشجع على مثل هذه التعددية وسماع الرأي الآخر، إذ آلية التفكير لها دور واضح في بقاء الأمور على ما هي عليه.

الحديث عن العوامل الذاتية وشيوع القيم الاستهلاكية التي تنقد الآخر بحسب القيم المنفعية والادعاء يبدو ضرورياً، وربما مثل هذه الأمور يسهم في إفراز أخلاق عصر يكتوي بنيرانه كثيرون، ومثلما يكتوي كثيرون فإن آخرين مستفيدون من مثل هذا الوضع، لكن من غير الطبيعي أن تغدو المنفعية هوية المجتمع الأكثر وضوحاً وبروزاً.

ولا يمكننا أن نغفل ها هنا حالة الأمية التي تسود، والكسل المعرفي، وعدم الانفتاح على الآخر، أو الانفتاح الكلي، وغياب المتابعة والمثابرة ووجود الإغماض في بعض التجليات والابتعاد عن التوصيل وسوى ذلك.

أمام ما سبق ينهض السؤال المحرج: ما الحل وكيف السبيل لخلق نقد أكثر عافية؟!

إن اقتراح مشاريع حلول للتخلص من بعض معيقات النقد وهمومه، وإشكالياته يبدو ضرورة، إذ يمكن تأطيرها في أربعة محاور متواشجة:

* الحاجة إلى عمل الفريق ومساندة المؤسسة: فالشغل في النقد يحتاج إلى جهود جماعية متناسقة، نظراً لتشعب حقوله من جهة، وضرورة عدم تكرار الجهود في ميدان واحد، إضافة إلى ما يمكن أن يحصده المتلقون من غنى وخصب أمام تلاقح الآراء وتحاورها، ومثل هذا السعي الذي نطمح إليه يحتاج إلى ترتيب وتنسيق ودعم مادي ومعنوي، ويمكن للمؤسسة أن تشرف على مجموعة من الباحثين وتقدم لهم الدعم المطلوب، ولكن هذا يحتاج بداية إلى ضرورة الاقتناع بأهمية عمل الفريق وجدوى العمل المشترك.

* ضرورة طقس الحوار والتعددية والديمقراطية: وهذا يتواشج بقوة مع الاقتراح السابق، وهو لا يخضع لمجموعة من رؤى الأفراد، بل يحمل صيغة توجه عام نحو الإيمان بأن المدخل الأول والأخير لأي تطور هو التعددية والديمقراطية، والتعددية[33] والديمقراطية ليست شعارات ننادي بها على المنابر وفي المهرجانات، بل هي بحاجة إلى إيمان كامل بضرورتها، وأن خيرات منعكساتها ستعم أرجاء حياتنا المختلفة، ولا يمكن للباحث أن يطالب بأجواء حوارية تعددية في عالم النقد الأدبي في الوقت الذي تعاني فيه نواحي حياتنا الأخرى من أجواء القمع، فالديمقراطية ليست قالباً نحضره في مجال ونغيبه في مجال آخر، بل هي صيغة مجتمع وآلية تفكير اجتماعية وسياسية واقتصادية، ولا يمكن أبداً النظر إليها بصورة جزئية.

* المتابعة والمثابرة والتضحية: إذ لا يمكن لمشتغل في النقد الأدبي أن يعول على تحقيق فتوحات بين ليلة وضحاها، بل ربما لن يجد أحداً يشد على يديه ويشجعه، إن هذا الحقل لا يخلو من كثير من المثبطات والمحبطات إضافة إلي انعدام الجدوى في بعض الأحيان، ولا يمكن لباحث عامل في ميدان النقد أن يقارن نفسه بالعاملين في الميادين الأخرى من حيث سرعة الإنجاز وقطف الثمرات... لأن البون شاسع والمعول عليه في هذا الميدان هو إيمان الناقد بدوره تجاه وطنه وأنه يعمل في ميدان ليس بذي فوائد مقبوض عليها بين يوم وليلة وليس المجال مفتوح الكوى، سالك الدروب، بل إن كثيراً مما في المجتمع يحاول إعاقته وصرفه عن أهدافه التي يسعى إليها، ولاسيما أنه يقوم بعملية تحليلية تقويمية تحتاج لجهد عبر أصعدة متعددة، وإرادة قوية تحاول بتر علائقها مع اليأس.

* الاهتمام بنقد النقد: وهو ضرورة ومدخل رئيس لرقي النقد وتطويره وتخليصه من شوائبه، ويحتاج بذل جهود واسعة واعية وراغبة في تصنيف المنتجات النقدية وفرزها وتدقيقها وتبويبها، لأن المسيرة النقدية مثلها مثل أي مسيرة أخرى، تحتاج للتشذيب والتهذيب من فترة إلى أخرى والاهتمام بنقد النقد يعني ضرورة نقد الفكر المتلاقح مع الإبداع، ولاسيما أن تطوراً لن يحصل دون مراجعة وإعادة حسابات ومساءلة للذات، ما الذي أصابته وإلام تصبو؟

وربما يقود الحديث عن نقد النقد إلى حديث عن نقد نقد النقد، لا تثريب في ذلك[34] مادام الهدف هو التطور، وربما آن أوان الاهتمام اللازم بنقد النقد في مختلف الجهات التي تمارس النقد بخاصة الجامعية، لأن ذلك يتيح للنقد أن يعي ذاته ويطور نفسه في ضوء تنبيه وتحريض يضعه أمام معترك الحقيقة.

إن الحديث عن علاقة الأدب بالنقد حديث طويل ويحتاج إلى مناقشة واسعة لأنه يستدعي جملة من القضايا الشائكة، إضافة إلى كونه حديثاً متشعب الأطراف يرتبط بميادين عديدة تخص الذات والمجتمع والتنظير والتطبيق والمنهجية والمتابعة والأحوال الفكرية، إلا أنه من الضروري تأكيد ألا غنى لحقل من الحقلين عن الآخر، كلاهما ضروري له ومفيد، وبناء عليه فإن قطيعة بينهما هي ضارة للطرفين كليهما، ولا يمكن أن تحدث نظراً لترابطهما، وإن بدا على علاقتهما أحياناً شيء من الفتور.

الهوامش

1) ثمة كتب عديدة تحدثت عن علاقة النقد بالأدب وتكاملهما، ولاسيما الكتب التي تناولت النقد والدراسات التطبيقية، منها: علاقة النقد بالإبداع الأدبي - د. ماجدة حمود - وزارة الثقافة - دمشق - 1997.

2) توقف معظم الكتب التي انشغلت بنقد النقد، والمناهج، ونظرية النقد عند المعوقات من ذلك: النقد والأدب جان ستاروبنسكي - ترجمة بدر الدين القاسم - وزارة الثقافة - دمشق - 1976 - والشمس والعنقاء - خلدون الشمعة - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1979.

3) المغامرة النقدية - د. نعيم اليافي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1992 - ص 23، ويفصل د. اليافي في كتاب لاحق: أوهاج الحداثة - اتحاد الكتاب العرب - 1993 - ص ص 129 - 130 قائلاً عن النقد الأدبي إنه «جزء من النقد العام يهتم بالظاهرة الإبداعية في أقانيمها الثلاثة (المرسل والرسالة والمرسل إليه، أو الكاتب والنص والمتلقي) ويدور حولها ويوليها عنايته، يفحصها ويسبرها ويقومها، يحلهلا ويركبها وينتهي بها إلى مقولات عامة ناظمة لأسسها من خلال مبدع واحد أو مدرسة أو عصر».

وقد عرف النقد تعريفات كثيرة تكاد تساوي عدد النقاد، منها تعريف كتاب د. عبدالنبي أصطيف: في النقد الأدبي العربي الحديث - مقدمات - مداخل - نصوص - دمشق - جامعة دمشق - 1991 - ج 1 - ص 23 «إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر هو الأدب.. وأنه يستخدم الأداة نفسها التي يستخدمها موضوعه ويشترك معه في المكونات الأساسية» ثم يتساءل (ولكن هل هذا كل شيء عن النقد الأدبي؟) ويفصل الإجابة في الكتاب نفسه - ص ص 23 - 38 و121 - 138.

والناقد خلدون الشمعة في كتابه الشمس والعنقاء يقول - ص 4 «النقد إدراك للقيمة الجمالية يستند أصلا إلى الحساسية الفنية وهو لذلك ينهض على الانطباع أولاً ومن ثم البحث عن اتعليل المنَهجي» ويتابع ص 13 «النقد الأدبي هو فن تعريف وتفسير العمل الأدبي. إنه محاولة نظامية منضبطة للحكم على المبدعات الفنية».

ود. إحسان عباس في كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ نقد الشعر من ق 2 حتى ق 8هـ - دار الشروق - الأردن 1986 يقول ص 14 «النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة. يبدأ بالتذوق، أي المقدرة على التميز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم».

ونورثرب فراي في كتابه تشريح النقد: محاولات أربع ترجمة محمد عصفور - الجامعة الأردنية - عمان - 1991 - يقول ص 3 «أقصد بالنقد كل ما يتوصل إليه البحث العلمي والذوق ا لمتصلان بالأدب، مما يشكل جزءاً مما يطلق عليه أحياناً اسم التعليم الحر».

4) تتجلى وظيفة النقد وفقاً للدور المنوط به في فكر كل ناقد بين التحليل وحكم القيمة وفرز الغث من لاسمين وسوى ذلك. ونشير ها هنا إلى مقالة مهمة بعنوان وظيفة النقد: ت.س إليوت - ترجمة خلدون اشمعة - ص ص 27 - 35 - الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - س 4 - العدد 4 - آب 1974.

5) كثر الحديث عن دور النقد في أركان العملية الإبداعية الثلاثة من ذلك ما كتبه د. نعيم اليافي في المغامرة النقدية - ص ص 32 - 33. وقد اتضحت معالم الحديث في الفترة التي صار للنقد فيها مناهج وآليات وإجراءات في ضوء المناهج اللغوية والتطورات النقدية في القرن العشرين.

6) د. عبدالنبي أصطيف (قراءات غير متزنية في النقد المعاصر، في البحث عن دور القارئ) مجلة المعرفة - دمشق - السنة الحادية والعشرون - العدد 251 - كانون الثاني - 1983 - ص ص 244 - 250.

ود. نعيم اليافي - أطياف الوجه الواحد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1997 - ص ص 105 - 119، ولمعرفة المزيد حول القراءة والتلقي يمكن العودة إلى كتب كثيرة منها: بحوث في القراءة والتلقي - د. محمد خير البقاعي - مركز الإنماء الحضاري - حلب - 1998. ونظرية التلقي - روبرت هولب - ترجمة عز الدين إسماعيل - النادي الأدبي الثقافي - جدة - 1994، وقراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثنا النقدي - محمود عباس عبدالواحد - دار الفكر العربي - القاهرة - 1996، والشعر والتلقي - د. نعيم اليافي - دار بترا - دمشق - 1999.

7) ت.س إليوت - وظيفة النقد - ترجمة خلدون الشمعة - مجلة الموقف الأدبي - س 4 - ع 4 - 1974 - ص ص 27 - 28، ويحذر نورثرب فراي من غياب النقد المنظم في كتابه تشريح النقد - ص 4 «يتضح أن غياب النقد المنظم قد خلق فراغ قوي».

8) تختلف وجهات النظر حول هذه النقطة إلا أن المهم تأكيد ضرورة أن يقوم المختصون الموضوعيون بالحديث عن الكتب النقدية ليتسنى للقارئ كشف جيد الكتب من سيئها. وهذه إحدى المهام الملقاة على عاتق الناقد.

9) يمكن مراجعة كتاب جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة د. فهد عكام - دار الفكر - دمشق - 1982 - ويؤكد نورثرب فراي الحاجة للاستفادة من العلوم الأخرى في كتابه تشريح النقد - ص ص 22 - 23، ويقول غراهام هو في كتابه: مقالة في النقد - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق - 1973، ص 5 «للنقد حدود غير واضحة المعالم مع عدد من الحقول الأخرى، فهو ليس بالفعالية البسيطة والمتجانسة».

10) يعد د. عبدالنبي اصطيف في كتابه: في النقد الأدبي العربي الحديث ج 1، ص ص -38

23، أن النقد إنشاء اجتماعي من ستة وجوه (الأداة - الموضوع - الوظيفة - الأعراف - التوجه للآخر - علاقته بالمؤسسات) وإنساني من جهة (الأداة والمنتج والمستقبل وكونه مخلوقاً بالأدب والأدب منتوج إنساني).

11) يقول خلدون الشمعة في كتابه الشمس والعنقاء - ص 9 «النقد الأدبي ليس علماً بل فن يستخدم العلم» ويفصل الحديث ص ص 54 - 56، ونورثرب فراي في تشريح النقد ص 8 يقول عن النقد إنه ليس «علماً» خاصاً أو «دقيقاً».

12) النقد والأدب - جان ستاروبنسكي - ص 10.

13) ناقشت د. ماجدة حمود هذه النقطة في كتابها علاقة النقد بالإبداع الأدبي - ص ص 11 - 14، ويقول نورثرب فراي في تشريح النقد معلقاً حول هذه النقطة ص 8 «لكن استقلال النقد هذا عن الأهواء لا يحصل حتى عند أفضل من يتفهمون النقد».

14) د. نعيم اليافي - المغامرة النقدية - ص ص 15 - 16.

15) ت.س إليوت - وظيفة النقد - مجلة الموقف الأدبي - ترجمة خلدون الشمعة - س 4 - ع 4 - آب 1974 - ص 32.

16) النقد والأدب - جان ستاروبنسكي - ص 9.

17) المغامرة النقدية - د. نعيم اليافي - ص ص 53 - 56.

18) المرجع السابق، ص ص 33 - 34.

19) الحديث عن المناهج حديث إشكالي، يرى خلدون الشمعة في الشمس والعنقاء ص 21 أن «المناهج النقدية بخلاف المناهج العلمية تتكامل حتى في الوقت الذي تبدو فيه متعارضة.. فليس ثمة من منهج نقدي صائب وآخر خاطئ تماماً، وإنما يوجد منهج أشد قدرة على تأويل العمل الفني واستكناهه وأشد قدرة على إثارة الشعور باليقين من منهج سابق أو تال عليه «ويرى ستاروبنسكي في النقد والأدب ص 8 أن «المناهج نقد يراد بها تارة ضبط اوسائل التقنية ووضع قواعد دقيقة لها، وتارة أخرى قد يتوسع بمعنى هذه الكلمة فتعني بها التبصر في الغايات التي يستهدفها النقد».

وثمة كتب كثيرة تناولت المناهج والنظريات النقدية الحديثة منها: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي صدر في طبعتين الأولى، بترجمة د. وائل بركات ود. غسان السيد - د.ن - دمشق - 1994 والثانية بترجمة د. رضوان ظاظا - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - رقم 221 - عام 1997. وهناك كتاب مهم بعنوان: معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة - مجموعة من المؤلفين - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - 1990.

20) أشرنا بما سبق إلى ما كتبه د. عبدالنبي اصطيف في كتابه: في النقد الأدبي العربي

الحديث ج 1 حول عده النقد إنشاء اجتماعياً ص ص 23 - 30. وقد توقف عند هذه النقطة د. نعيم اليافي في المغامرة النقدية - ص ص 12 - 13.

21) أطياف الوجه الواحد د. نعيم اليافي ص 36. والمغامرة النقدية د. نعيم اليافي ص 25. وقد سمى الناقد حاتم الصكر مجموع العلائق التي تربط التنظير بالتطبيق وما يمارسه الناقد على النص بـ: ترويض النص - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1998.

22) كثرت الكتب النظرية في النقد الأدبي العربي الحديث دون أن تضاهيها أو تقاربها منجزات على صعيد النقد التطبيقي، ويبدو هذا أحياناً في الكتاب نفسه مثلما حدث مع محمد مفتاح مثلاً في تحليل الخطاب الشعري - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - 1986.

23) نبيل سليمان - الإبداع والنقد - دار الحوار - اللاذقية - 1989 - ص ص 133 - 128.

24) أشار د. نعيم اليافي إلى أهمية الإجراءات في التطبيق حين تناول المنهج التكاملي: أطياف الوجه الواحد - ص ص 19 - 20.

25) يقول د. اليافي في المغامرة النقدية ص 25 «إن كل إجراء نقدي محاولة لبلوغ الحقيقة أو الاقتراب منها».

26) ت. س إليوت - وظيفة النقد - ترجمة خلدون الشمعة - الموقف الأدبي - س 4 - ع 4 - آب 1974 - ص 28.

27) د. عبدالنبي اصطيف - في النقد الأدبي العربي الحديث ج 1 - ص ص 13 - 12 - ود. نعيم اليافي بحث بعنوان: حركة الإبداع وحركة النقد في الثقافة العربية المعاصرة - في كتاب أوهاج الحداثة - ص ص 127 - 166.

28) أثار كتاب د. عبدالعزيز حمودة - المرايا المحدبة - الكويت عالم المعرفة - 1998 الذي يحاول فيه تناول العديد من المناهج الحديثة الكثير من الآراء التي نشرت في دوريات عديدة ولايزال القوم حوله مختلفين.

29) لعل أحد الكتب المهمة التي تقدم نبذة عن النظريات النقدية المعاصرة هو كتاب د. جابر عصفور - نظريات معاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1998، وهناك كتاب آخر مهم بعنوان: نظرية الأدب - تيري إيغلتون - ترجمة ثائر ديب - وزارة الثقافة - دمشق - 1997.

30) يمكن العودة إلى بحث للدكتور غسان السيد بعنوان: أثر النقد الغربي في النقد العربي الحديث - ص ص 83 - 198، في كتابه دراسات في الأدب المقارن والنقد - دمشق - د.ن 1996. ولمعرفة بعض جوانب النقد الأدبي في القرن العشرين يمكن العودة إلى كتاب جان

إيف تاديه - النقد الأدبي في القرن العشرين - ترجمة د. قاسم المقداد - وزارة الثقافة - دمشق - 1993.

31) د. نعيم اليافي - أوهاج الحداثة ص ص 95 - 119، ود. عبدالنبي اصطيف - في النقد الأدبي العربي الحديث - ج 1 - ص 41.

32) د. جابر عصفور - آفاق العصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1997 - يتحدث عن بعض النظريات من مثل البنيوية والشعرية والتعبيرية وكذلك في كتابه نظريات معاصرة.

33) د. عبدالنبي اصطيف توقف في كتابه في النقد الأدبي العربي الحديث ج 2 عند هذه الظاهرة - ص ص 321 - 390، ود. ماجدة حمود في كتابها علاقة النقد بالإبداع الأدبي تناولت نماذج من الأبداء النقاد قدماء ومحدثين.

34) تحدث د. نعيم اليافي في كتابه: المغامرة النقدية عن معيقاته - ص ص 9 - 51، وفي كتابه أوهاج الحداثة أيضاً - ص ص 127 - 144. ود. عبدالنبي اصطيف في كتابه في النقد الأدبي العربي الحديث - ج 1 - ص 32، وفي مواطن أخرى أيضاً، ومعظم النقاد الذين اشتغلوا بشجون النقد التطبيقي ونظرية النقد منهم د. ماجدة حمود التي توقفت عند الفهم المغلوط للنقد - ص ص 21 - 23.

35) يبدو أن التعددية ضرورية حتى في التعامل مع المناهج كيلا يتمترس هذا الناقد أو ذاك خلف منهج نقدي ما، يقول نورثرب فراي عن تكامل المناهج في كتابه تشريح النقد - ص 451 «فالكتاب [كتاب تشريح النقد] لا يهاجم أياً من مناهج النقد... أما ما يهاجمه فهو الحدود القائمة بين هذه المناهج، لأن هذه الحدود تنحو إلى حصر النقاد في منهج نقدي واحد، وهو أمر غير ضروري».

36) دعا معظم النقاد إلى ضرورة الاهتمام بنقد النقد وإيلائه الأهمية التي يستحقها ويبدو أن وعياً عاماً لدى النقاد بدأ يشيع في السنوات الأخيرة بضرورة قراءة ما قدمه النقد الأدبي العربي الحديث وتقييمه.



الشخصية في رواية السبعينات

أحمد المسناوي

عرفت فترة السبعينيات إسهامات وإرهاصات مهدت لانطلاقة نقدية طموحة، قادها جيل جديد من النقاد، الذين خرجوا من معطف جيل سابق في مرحلة الستينيات.

يتحسسون الطريق، ويلامسون أحدث المناهج، والإنجازات النقدية الأدبية السائدة في الغرب.

ونظراً لطبيعة المرحلة الحرجة والدقيقة التي شهدها المغرب خلال فترة السبعينيات، التي تميزت بتوتر اجتماعي وسياسي (فقد كان المنهج الواقعي هو الأكثر هيمنة على الكتابات النقدية، والأكثر أهلية وقدرة على التقاط إيقاعات النصوص والأفكار والوقائع، بما يجعل اللغة النقدية في بعض الأحيان مسنونة وساخنة، أي يجعلها لغة «أيديولوجية» عارية..)[1].

ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه النقدي الذين يوظفون مقولات ومفاهيم عامة، مستمدة من النقد الواقعي، ومن الأدبيات الماركسية (إدريس الناقوري - نجيب العوفي - عبدالقادر الشاوي..). ويوظف هؤلاء النقاد خطاباً أيديولوجياً مشبعاً بشعارات التقدمية والثورية، ناعتين خصومهم الأيديولوجيين - من أنصار المنهج الوصفي الانطباعي - بأنهم يمثلون وعياً شقياً زائفاً، وينطلقون من أرض أيديولوجية هشة، وبأنهم يمتلكون رؤية تبسيطية توفيقية للعمل الأدبي.

ولكن المنهج النقدي الواقعي لم يصمد طويلاً في مسيرته، بل سرعان ما بدأ يفقد هيمنته ونفوذه على ساحتنا الثقافية، فـ (مع عشية السبعينيات بدأ المنهج البنيوي يلج الساحة النقدية بكامل عدته وعتاده) «...» وذلك لأجل تجديد وتطوير الممارسة النقدية في الظاهر، ولأجل زعزعة المنهج الواقعي، ثم تنحيته في الباطن»[2].

وبدأ النقاد المغاربة الشباب يمارسون تجربة نقدية جديدة، تمتح مفاهيمها ومصطلحاتها من اتجاهين بنيويين: البنيوية التكوينية، كما رسخ مفاهيمها لوسيان جولدمان. والبنيوية الشكلانية، في تنويعاتها الروسية والغربية.

ويمكن حصر المناهج النقدية التي سلكتها دراساتنا الأدبية - خاصة في مجال القصة والرواية - في منهجين:

المنهج المادي والجدلي: انطلق معظم النقاد المغاربة المهتمين بالدراسات الأدبية، من مفهوم لوكاش للرواية؛ باعتبارها شكلاً تعبيرياً نموذجياً للمجتمع البورجوازي، ونبتة بورجوازية تصور تناقضات هذا المجتمع، وتعبر عن انحطاط الإنسان - وخاصة المثقف المنتمي إلى البورجوازية المتوسطة أو الصغرى - ومعاناته تحت وطأة نمط إنتاج يقوم على الاستغلال.

ويستحضر إدريس الناقوري من خلال كتابه: «المصطلح المشترك» 1977، هذا المفهوم اللوكاشي للرواية. فهو يرى أن أغلبية إنتاجنا الروائي يعلن عن نفسه كممثل للطبقة

البورجوازية، بقسميها المتوسط والصغير. والرواية كمصطلح هي (بحث عن قيم حقيقية في عالم منحط، يتميز بانفصام منيع بين البطل والعالم، والبطل - كما يؤكد لوكاش - شخصية إشكالية)(3).

يفصح الناقوري في مقدمة كتابه السالف الذكر عن المنهج الذي يوجه دراساته في الأدب المغربي المعاصر، التي (حاولت استجلاء علاقة الرواية بواقعها الاجتماعيو اعتماداً على منطلقات محددة ومبادئ نظرية عامة. ولقد استمدت فعلاً، بعض مفاهيمها من نظرية لوكاش وجولدمان في الرواية ولكنها مع ذلك لم تتبن كل أطروحاتها في المنهج والتطبيق) «ص 15».

ولكن كيف تتحدد معالم هذا المنهج، المطعم بمفاهيم ومبادئ نظرية عامة، يغلب عليها طابع التلفيق والتقطيع، ويعوزها الانتظام في إطار تصور أبستيمولوجي موحد ومتكامل، وخاصة في رؤيتها وتصورها للشخصية الروائية؟!.

بالرغم من هذا التصريح المنهجي، فإن الناقد يتبنى عملياً المنهج المادي الجدلي (وهو أكثر النقاد المغاربة ميلاً إلى هذا المنهج بصورته الكلاسيكية، التي كانت سائدة في أوروبا مع بداية هذا القرن، لأن المحاسبة الأيديولوجية عنده تسبق في الغالب كل تعامل مع النص)(4).

إن الناقوري وهو ينطلق من النقد الأيديولوجي في دراساته التطبيقية (يخلط بين الانتماء الأيديولوجي للكاتب، ورؤية العالم التي تنتجها الكتابة داخل النص)(5).

فإذا كانت الرؤية للعالم - بمفهومها الجولدماني - تتميز بكونها نسقاً من التفكير الكلي، يطبعه التماسك والانسجام، وتعبيراً بنيوياً وظيفياً، يتجاوز الذات الفردية، ليعبر عن طموحات طبقة اجتماعية، تجمع أعضاءها رابطة من المشاعر والأفكار والأفعال؛ فإن الأيديولوجيا تتحدد عند جولدمان بكونها ذات طابع جزئي تمويهي، تعبر عن مصالح مادية محدود لجماعة صغرى.

إن الخلط بين المفهومين «الأيديولوجيا والرؤية للعالم» يتبدى في سياق دراسة الناقوري لبعض الروايات المغربية، كقوله:

(إن «الغربة» ليست من منظور أيديولوجي، سوى تكثيف لأفكار وتأملات تمخضت عن موجة من اليأس والإحباط، التي توجت تجربة العمل الوطني في المجالين السياسي والاجتماعي...) ص 51.

وفي سياق آخر يعتبر الأيديولوجيا، مجرد وسيلة (تسهم إلى حد بعيد «..» في صياغة رؤية الفنان للعالم وللإنسان) ص 110.

ويجعل الأيديولوجيا، فلسفة في قوله:

(إن وراء رواية (غلاب) للتاريخ رؤية، مهما تكن ساذجة ومتهافتة، فإنها تشكل أيديولوجيا «فلسفة» لها دورها القوي في التضليل والتشويه) «ص 65».

ويستخدم الأيديولوجيا كمفهوم حزبي ضيق، وكمفهوم سياسي سلبي، فغلاب يدافع (عن البورجوازية والأيديولوجية الاستقلالية) ص 76.

وتنتمي «المعلم علي» وقبلها «دفنا الماضي»، إلى جزء من «أيديولوجيا الدولة»، أو جزء من «الأيديولوجيا المسيطرة» ص 82).

وبدل أن يبرز الناقد الناقوري التناسق الداخلي للخطاب الروائي، ويضيء بنيته المحايثة، ويركز خلال مرحلة الفهم على النص، ولا شيء غير النص؛ يترصد الأيديولوجيا المرجعية للكاتب، التي تظل عنده المبتدأ والمنتهى.

وقد (أدى التركيز على البعد الأيديولوجي، وإرخاء القبضة على البعد الفني والبنيوي للنص، إلى ضغط المنهج والنص معاً، ضمن حدود سيمترية حادة في بعض الأحيان، الشيء الذي حال أولاً دون استفراغ كل شحنات النص وكشف طبقاته المختلفة..)[6].

إن الناقوري حين يركز على سيرة الكاتب، وعلى أيديولوجيته، أو أيديولوجية طبقته، يعترف بقصور وتدني مستوى كثير من أعمالنا الروائية. وهو بهذا الاعتراف ينطلق من فكرة جولدمان، التي تنص على أن العمل الأدبي كلما كان (تعبيراً صادراً عن مفكر أو عن كاتب عبقري، أمكن فهمه في ذاته دون أن يلجأ المؤرخ إلى سيرة الكاتب أو إلى نواياه. ذلك أن

الشخصية الأكثر قوة هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر، أي مع القوى الجوهرية للوعي الاجتماعي في مظاهره الفعالة والمبدعة. وعلى العكس من ذلك، عندما يتعلق الأمر بفهم وتفسير الاختلال والضعف فقط في عمل أدبي أو فكري، نكون في معظم الأحيان، مضطرين إلى اللجوء إلى فردية الكاتب وإلى الظروف الخارجية لحياته)(7).

ويعبر الناقوري بجلاء عن الشطر الثاني من هذه الفكرة الجولدمانية: (وإذا كان هناك من يعتقد أن الكاتب لا يكتب إلا رواية واحدة، فمن الراجح أن «غلاب» لم يكتب بعد تلك الرواية الجيدة، وليست «دفنا الماضي» ولا «المعلم علي» من الروايات التي يظن بعضهم أن «غلاب» كان على موعد وإياها. لقد كتب «غلاب» روايته اعتماداً على تجربته الشخصية، وعلى أيديولوجيته الطبقية، وهما عنصران أثبتا قصورهما في مجال الإبداع الفني عند كثير من كتاب البورجوازية، من الذين لا يتوافرون على موهبة أصيلة ومراس طويل). (ص 85).

ويعلن الناقوري عزمه على محاورة المقاصد، وترصد النوايا الواعية للكاتب من خلال إنتاجه الأدبي.

يقول هذا الناقد:

(وكأني بالكاتب يريد أن يهمس لنا، أن البورجوازية الصغرى في مجتمع متخلف، أقرب ما تكون إلى الثورية بسبب الضغوط التي تمارسها عليها طبقات أخرى) ص 111.

ولكن، كيف يتمكن هذا الناقد من تحقيق مراده، فـ (من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير، بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه)[8].

من أجل ذلك، ينبه جولدمان إلى أن أي (انتصار للنوايا الواعية سيكون مميتاً للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الإستتيقية على المقياس الذي يعبر فيه، رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب، عن الكيفية التي يحس هذا الكاتب من خلالها وينظر عبرها إلى شخصياته»[8].

إن اهتمام الناقد بالبعد الأيديولوجي على حساب البعد الفني، أدى به إلى تصور الشخصية كما لو كانت مخلوقاً حياً، يتمتع داخل النص بمواصفات الكائن البشري. ومن هنا نشأ عنده هذا الالتباس بين الشخص الإنساني، والشخصية الروائية: فهذه الزخيرة في خطابه النقدي (كائن إنساني على أي حال) ص 90، وهي تتكون كسائر البشر (من قناة هضم وعقل وفكر، ثم عواطف) ص 95.

وانطلاقاً من هذا التصور، نجد الناقد يتعاطف أحياناً مع بعض شخصياته، أو يدينها تبعاً لمواقفها وسلوكها، فمثلاً (يتطوع الناقوري لمؤازرة بعض الشخصيات، معللاً تصرفاتها، فهو مثلاً يلتمس الأعذار لهنية في «الطيبون» لمبارك ربيع)[9]، ويحاول (تبرئتها بحجة أن أسباب سقوطها تعود إلى ماضي أسرتها وطبقتها) 108.

ويتحسر الناقوري في دراسة لاحقة، على المصير الذي اختاره الكاتب لبعض شخصياته لنقرأ كيف يعاتب مبارك ربيع على الطريقة التي أمات بها العربي الحمدوني، الشخصية الرئيسية في «الريح الشتوية»، كما لو كان شخصاً حقيقياً يعزه: (ما يحتمل الجدل هو الطريقة التي مات بها البطل، إذ كان بوسع المؤلف أن يرجئ موته إلى أجل مسمى، أو يجعله ينتهي بطريقة أخرى)[10].

ويطري الناقوري في إحدى دراساته الموقف الذي تبناه إدريس في رواية «الغربة» لعبدالله العروي: (ولو تقصينا موقف بطل «الغربة» لرأيناه في الأخير يختار العودة إلى البلد «...» وكان هذا هو الموقف الملائم الذي ينبغي أن يتخذه مثقف فجع في آماله..)[11].

ولكن، هل معنى هذا أن الشخصية الروائية لا ترتبط في الواقع بأي نموذج إنساني، ولا تحيل إلى مرجع خارج النص؟

إنه من العبث - يقول تودوروف - (إنكار كل علاقة بين الشخصية والشخص، فالشخصيات تمثل أشخاصاً، ولكن وفق طرائق خاصة بالتخييل)[12].

رغم ادعاء الناقوري اعتماده في كتابه «المصطلح المشترك»، على مجموعة من المفاهيم النقدية التي بلورها كل من لوكاش وجولدمان، فإن دراسته لبعض الشخصيات الروائية يهيمن عليها التصور الميكانيكي لا الجدلي، ويغلب عليها

التحليل الموضوعتي « Thématique »، لا البنائي. كما أن اهتمامه كان ينحصر - أساساً - في البحث عن العلاقة التي تصل الشخصية بالمؤلف، كوجهين لعملة واحدة.

ويتساءل الناقوري مقرراً هذه العلاقة في سياق دراسته لرواية «الطيبون»:

(ألا يون «قاسم»، البورجوازي الصغير «...» هو مبارك ربيع نفسه ؟ لا مراء في أن هناك تطابقاً بين الشخصيتين: قاسم/ مبارك، كما أن القرائن تثبت تماثل البطل والمؤلف. والقول بغير هذا التطابق يفقد الرواية كثيراً من خصائصها، ويجردها بالأخص من واقعيتها وصدقها الفني) ص 112 - 113.

ويعقد الناقد بعد ذلك (حواراً مباشراً مع غلاب والحبابي والعروي وربيع، متجاوزاً - إلا فيما ندر - وسائط هؤلاء وبدائلهم الروائية، فكان عبدالرحمن في «دفنا الماضي» وعبدالعزيز في «المعلم علي» وإدريس في «الغربة» وإدريس في (جيل الظمأ) وإدريس وحميد في «إكسير الحياة» وقاسم في «الطيبون» نسخاً طبق الأصل لمؤلفيها)[13].

إن الواقعية الاجتماعية التي تنبني عليها دراسات الناقوري، والتي تستمد مبادئها من المادية الجدلية، تسقط أحياناً في فخ الاتجاه المثالي، حين تنشغل عما هو كائن في النص الروائي بتصور ما ينبغي أن يكون كمثال بديل:

يقول الناقوري:

(ولا يسعنا إلا أن نأسف مرة أخرى لرواية مثل «الطيبون» كان من المقدر لها أن تكون أجود رواية تظهر حتى الآن، لو أنها توافرت على عنصر التجربة والمعاناة) (ص 114).

ويعلق الناقد على رواية محمد عزيز الحبابي «إكسير الحياة»، وما تثيره من مشكلة الصراع الطبقي:

(وينبغي الاعتراف هنا بأن هذا الملمح يشغل الجانب الإيجابي في الرواية كلها، ولو أن المؤلف عرض له بتفصيل وتعمق أكبر لكان قد أمدنا بعطاء يستحق التقدير) ص 124.

وينطلق نجيب العوفي - بدوره - في دراساته للشخصية الروائية من منهج يستمد مفاهيمه ومصطلحاته من المادية الجدلية، غير أن هذه الدراسات التي يتضمنها كتابه «درجة الوعي في الكتابة» 1980 تتميز بكونها تقوم على لغة شعرية مصقولة شفافة، تحلق في ذرى التخييل، وتمسك بشغاف القلوب، غير أن المقاربة النقدية تخاطب العقل لا الوجدان، وتلامس عالماً إبداعياً متشابكاً، يخضع لقوانين تكوينية مضبوطة، ويحتضن رؤى وتصورات أيديولوجية مبدئية. ثم إن للمبحث النقدي لغته المتميزة بمصطلحاتها الدقيقة، وبمفاهيمها المحددة، والبعيدة عن كل انزياح أو تعويم، وإن أي خرق لهذه القوانين عن طريق (الإسراف في استعمال الأسلوب الشاعري في النقد قد يفضي في النهاية إلى انتكاسة نحو النقد التأثري والانطباعي)(14).

يصف العوفي إدريس في «اليتيم»، بأنه يشكل مع وليد

مسعود في رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود»، (نموذجاً إشكالياً متوتراً تغلي مراجله ولا شيء يطفئ اللهب، يختل توازنه في حالة الدوار بين التوبيا واليوتوبيا.. بين دفء الحلم وصقيع الصحو، بين جموح الوعي وبلادة الواقع). ص 345.

وينطلق العوفي - شأنه شأن الناقوري - في الخطاب النقدي المهيمن على الخطاب الروائي، والمتعالي عليه «مجهزاً بالمعرفة المطلقة أو الأيديولوجيا» كسلطة. فالناقد العوفي يسقط على الشخصية مفاهيم أيديولوجية جاهزة، تستمد إطارها المرجعي من المادية الجدلية (وفضيلة أحمد المديني، أنه صور أزمة البرجوازي الصغير بكل دقة وبكل اقتحام أيضاً) ص 336.

(ولعل «المثقف» هو أفضل من يمثل - بدقة - أزمة البرجوازية الصغيرة وتناقضاتها الدفينة، بحكم وضعيته الاجتماعية المعقدة في السلم الطبقي من جهة، وبحكم درجة وعيه من جهة ثانية) ص 337.

(إن إدريس يمثل البرجوازية المدينية الصغرى، وبالتحديد يمثل الطبقة الواعية المثقفة ضمن هذه الطبقة) ص 338.

تنطلق دراسة العوفي لروايتي «زمن بين الولادة والحلم» و«اليتيم» من هذه المعادلة المنطقية:

(تمثل الشخصيتان المحوريتان في الروايتين البورجوازية الصغرى، وهما كنمطين مثقفين أفضل من يمثل هذه الفئة الاجتماعية. وبما أن كاتبي الروايتين يمثلان النخبة المثقفة المنتمية

إلى البورجوازية الصغرى، فإن هذين النمطين يعتبران في النتيجة، مجرد رمزين معادلين للكاتبين، يعبران عن أفكار وتصورات هذين الأخيرين).

ويعترف العوئي بهذا التماهي: ففي رواية المديني السابقة الذكر (يرتفع صوت الكاتب منذ السطور الأولى) ص 330 - 331.

وفي رواية العروي (ينكشف النقاب عن لعبة «الاستغماية الروائية»، ويغدو الكاتب ماثلاً بين السطور) ص 344، ويصبح إدريس - النموذج (هو وعي المؤلف مشخصاً، هو المؤلف في حالة روائية) ص 345.

ويفصح عنوان دراسة العوفي لرواية المديني «ملاحظات حول الشكل والمحتوى في زمن بين الولادة والحلم»، عن ذلك الفصل التعسفي، الذي يعزل شكل النص الأدبي عن مضمونه، مما يجعل النص يفتقد وحدته العضوية، وتنفك عرى التحامه الطبيعي.

يقدم لنا الناقد صورة بانورامية «Panoramique» عن المواصفات الشكلية التي تتميز بها رواية المديني:

(ليس في «زمن بين الولادة والحلم» ظلال محسوسة للمكان ولا للزمان، ليس فيها حدث ولا أشخاص، إنها لوحات سديمية وناصلة، ترسمها ريشة شاعرية حرون، مونولوجات جياشة ومنهمرة يفيض بها وجدان متوتر...) ص 325.

وبهذا المنظور البانورامي نفسه ينظر الناقد إلى شخصيات «اليتيم» كأشكال فنية جوفاء:

(إنها كيانات ورقية باهتة أكثر منها كيانات ممتلئة وحية، ذات خصائص وسمات ناتئة ومتميزة) ». ص 379.

ويجمل العوفي المضمون الذي يمثله إدريس في الرواية السابقة قائلاً: (يمثل إدريس في الرواية جماع القيم الطهرانية والأصيلة، في مجتمع يفتقدها ويسبح ضدها، في مدار خارج عن جاذبيتها. يمثل الوعي الصافي ضمن واقع يرتع في الخطايا ويتنفس هواء التخلف. إنه الغريب واليتيم في بلده وبين أهله). ص 386.

وإذا كان الناقد، يقيم أحياناً تناظراً بين البنية الاجتماعية كمضمون، والبنية الفنية كشكل؛ فإن محاولته هذه، غالباً ما تسقط في إطار التصور الانعكاسي الآلي للعمل الأدبي:

(إن إشكالية المعمار في رواية «اليتيم» دالة على إشكالية المضمون فيها، وتحديداً دالة على إشكالية البطل فيها، التي تنبثق من رحم الإشكالية الاجتماعية التاريخية) ص 385.

ويتنكب العوفي أخيرا منهاج البحث العلمي، فينساق وراء أحكام ونتائج تعميمية، لا تخلو من تعسف. فهو - مثلاً - يجعل صورة إدريس في «اليتيم»، تنسحب على «بطل» الرواية المغربية والعربية على السواء، دون مراعاة الخصوصيات الفنية - التكوينية المتحكمة في بناء الشخصية الروائية:

(فإدريس في «اليتيم» نسخة مكررة لبطل الرواية المغربية المحبط، سواء عند العروي «الغربة - اليتيم»، أو عند محمد عزيز الحبابي «جيل الظمأ»، أو عند مبارك ربيع «الطيبون»، أو عند محمد زفزاف «المرأة والوردة - أرصفة وجدران»، أو عند أحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم»، ونسخة مكررة، بالتالي، لوليد مسعود، ولولدان عرب آخرين، تحفل بهم الرواية العربية عبر المحيطين) ص 358.

ولا يختلف عبدالقادر الشاوي عن الناقدين السابقين في مجمل تصوراته النظرية، ومنطلقاته المنهجية؛ فهو مثلهما، يتوسل بالمنهج المادي الجدلي في دراساته النقدية لبعض النماذج القصصية والروائية المغربية، التي جمعها في كتابه «سلطة الواقعية» 1981.

يضفي الشاوي على الواقعية - كسلطة ذات نفوذ - مفهوماً خاصاً، فرغم اعتراف الناقد بأن «الأفعى والبحر» لزفزاف رواية فردية، تعكس الهموم الشخصية للمثقف المغربي.. إلا أنه يرى (أن هذه الصفة لا تنفي عنها معالجتها الواقعية لمختلف الأوضاع، التي يجد الفرد نفسه فيها محكوماً بالضرورة الاجتماعية)[16].

إن دمغ رواية زفزاف الفردية بالواقعية يثير التساؤل والاستغراب، لذلك سارع الناقد إلى تقديم تبرير تقريري، لا يخلو من مراوغة: (ولعله من الطبيعي جداً، بما أن الحديث يجري عن

المثقف وعن الرواية بالذات، أن يتداخل ما هو فردي بما هو جماعي بما هو تاريخي)[16].

وينظر الشاوي إلى الشخصية في رواية زفزاف، باعتبارها - بالأساس - مضموناً مرتبطاً بالحركة الاجتماعية، وبالخلفيات الأيديولوجية. وعندما يتحدث - لماماً - عن هذه الشخصية كشكل فني، يكسر تلك الوحدة العضوية القائمة بين الشكل والمضمون، ويقدم لنا مضموناً آلياً، غير عضوي، لا تتوافر فيه شروط المضمون الفني، مما يفقد الشخصية ملامحها الفردية، ويحولها إلى نمط تكويني، لا يتفاعل معه القارئ.

إن رواية زفزاف تختص - في نظر الناقد الشاوي - بمعالجة (قضية المثقف البورجوازي الصغير «التقدمي»...) ص 192. وتنطبق هذه الصفة على سليمان - الشخصية المركزية في الرواية، كما تعبر سوسو (عن مسلك اجتماعي، يمكن أن نجد له في بعض الأوساط البورجوازية ما يناظره في أوهامه وزيفه، أو في واقعيته ودوافعه)، وتصبح هذه الشخصية الأنثوية (في حدود اختياراتها البورجوازية متطابقة، إلى هذا الحد أو ذاك مع سليمان) ص 247.

ولكن، كيف تتمظهر الواقعية في رواية زفزاف؟.

يرى الشاوي أن الكاتب انتقد - من خلال سليمان عالماً بورجوزاياً (من زاوية قد تبدو غريبة للوهلة الأولى، نعني من خلال «انحرافاته» الجنسية، فوصفه بالقذارة وتفنن في إبراز جوهر مسلكه على هذا الصعيد، أي الخيانة «...». فقد وجد سليمان

في لقائه الجنسي بالبورجوازية، خير مجال للتعبير عن أيديولوجيته البورجوازية، وخير عزاء له في غياب مثاله الجنسي الأبرز «ثريا»). ص 233.

غير أن زفزاف لم يكن موفقاً - في رأي الناقد - (في تقديم سوسو كرمز اجتماعي واقعي، أي له كامل الصفات أو بعضها، لحصر مظاهر السلوك البورجوازي وأخلاقياته على المستوى الجنسي أو غيره). ص 248.

وإذا كان سليمان قد (انفرد بالإشارة إلى أوضاع سياسية معروفة على نطاق واسع في البلاد «الوزراء المتورطون في قضية ارتشاء كبرى»، وهو من أجلى صفحات السمسرة الكومبرادورية..) ص 245، فإنه مع ذلك، تبقى (اللحظات السياسية في معاناته محدودة وسريعة، ويظل مركز اهتمامه مشدوداً إلي الجنس) ص 229.

إذا كان الأمر هكذا، وبهذه البساطة، فلماذا يغمط الشاوي الحقيقة، ويضع زفزاف، (في مصاف الأدباء الجادين الطامحين إلى بناء عالم متنوع في رؤياه وقضاياه)، ص 188، وينعته بـ «المثقف التقدمي» الذي مارست وتمارس (الأيديولوجية البورجوازية الصغيرة ذات المطامح الوطنية والتقدمية) تأثيرها عليه؟! ص 253.

وينفي الشاوي عن زفزاف أن يكون مجرد وسيط، يعكس في عمله الأدبي واقعاً افتراضياً - على غرار الواقع المعيش - بشكل ميكانيكي مسطح:

إن (زفزاف لا يتصرف في الإبداع كوسيط إعلامي بين واقعه وواقع الطبقة التي «يبدع» ذهنيتها العامة بطرق شتى وأشكال متنوعة) ص 260.

إن غموض شخصية كريمو، وازدواجية مواقفه، وغياب معادل مرجعي له في الواقع، دفع الناقد إلى الاعتقاد بأن وجوده (في النص وجود اعتباطي) ص 215.

وفي المقابل، يعتبر وجود سليمان أساسياً في عالم الرواية، لذلك انشغل الناقد كثيراً، بموضوع رحلة هذه الشخصية المحورية من الدار البيضاء إلى الصويرة:

(إن الهروب من الدار البيضاء، هو من الناحية الواقعية هروب فعلي من مدينة لها تاريخ تجاري طويل نسبياً، ومن جو علاقات الإنتاج الرأسمالية «بالمضمون التبعي»، ومن تعقد الحياة العامة) ص 236.

ويستقصي الناقد الهدف «الحقيقي» من الهروب الإرادي لسليمان، والذي يعتبره (في جميع الأحوال هدفاً ذاتياً صرفاً) ص :236

(وإذا كان من الضروري، أن نستذكر أن مقدم هذا الأخير إلى الصويرة كان لأغراض ذاتية مكشوفة، كما بينا في صفحات مختلفة من هذا البحث، فما ذلك إلا لكي نبين بوضوح أن ما اعتبرناه هدفاً أيديولوجياً لهروبه من الدار البيضاء «...» هو بتقديرنا من دوافع الاعتبارات الذاتية «الخاصة» أيضاً) ص 240.

ويهتم الشاوي أيضاً بموضوع حقيقة وجود بعض الشخصيات، يقول عن كريمو: (وربما كان التبرير المقبول لوجوده دون قيد ولا شرط، هو قيامه غير مرة بتوفير العناصر الضرورية - على مستوى الأحداث - لتغير الظروف من حول سليمان. بل ولقد كانت هذه الصفة هي مبرره الوحيد) ص 248.

(ولكن كل هذه الأوجه، على ضآلة قدرها، لم تبرز وجهه الحقيقي، على مستوى دور النقيض الذي مثله، والطهرانية الشكلية التي قابل بها بعض مقترحات سليمان ليست كافية بأي حال لإظهاره كذلك) ص 249.

إن استغراق البحث في الاهتمام ببعض الهوامش، يصرفنا عن فضاء النص التخييلي، ويضعنا أمام ركام من المعطيات والاحتمالات، وكأننا أمام تحقيق قضائي، بإمكانه الكشف عن معالم الشخصية الفنية!.

إن رواية زفزاف كتبت في العقد السابع من هذا القرن، وهي مرحلة دقيقة، شهدت أحداثاً جساماً، وعرفت تطورات كبرى، حفرت أخاديد عميقة الغور في المجتمع المغربي المعاصر. ومع ذلك، لم تحرك هذه الأحداث وجدان الكاتب، ولم تترك أدنى أثر على روايته الفردية!.

إن واقعية زفزاف توجهها قناعات، وتصورات مطبوعة بمسحة رومانسية. فسليمان النموذج المحوري في روايته يذكرنا بالإنسان الرومانسي، فهو مثلاً ينقم على الدار البيضاء، كفضاء

حضري صناعي، يرتبط في ذهنه بـ (الضجيج والفضول) ص 207، ويفتقد فيه الإنسان إنسانيته، ويشعر فيه بالحزن والقلق والغربة والانسحاق. من أجل ذلك يفر سليمان من هذا العالم النثري الهجين المستفز، وينشد عالماً شعرياً مثالياً بالركوب على جواد العاطفة والأحلام، ويتمثل هذا العالم في مدينة الصويرة، كفضاء مدني صغير، حيث البحر «يعطي الشعور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها) ص 206.

ويعترف الشاوي بهذه النزعة الرومانسية، التي تحكمت في سلوك سليمان، وهو يهرب من الدار البيضاء:

(إنه هروب إرادي وذو غاية رمانسية..) ص 236.

ورغم أن دراسة الشاوي، توجهها مفاهيم مستمدة من الفكر الماركسي، فإن رؤيته لسليمان لا تخلو من تجاوزات لهذا الفكر نفسه؛ فالناقد حين يبرر السلوك الرومانسي والشاذ لهذه الشخصية، التي تعتقد أن بإمكانها أن تتغير إذا هي غيرت المكان والظروف المحيطة بها، فإنه لا يأخذ بعين الاعتبار ملاحظة ماركس التي تنتقد (المقالة المادية التي ترى أن الإنسان وليد الظروف (...) يتغير بتغير الأوضاع...) في حين أن هذه المقالة (تنسى أن الإنسان هو الذي يغير الأوضاع..)[17]، وتنسى أن الأبطال - حسب التصور الماركسي - لا يفرون من الواقع، بل (هم هؤلاء الذين يناضلون ليتجاوزوا الظروف..)[18].

ويغلب على دراسة الشاوي استخدام الأيديولوجيا بمفهومها

القدحي السائد، الذي أضفاه عليها نابليون، بوصفها وعياً زائفاً و(صناعة أحلام وصحبة أفكار مجردة لا صلة لها بالواقع)، أو هي (محاولة طوبائية للهرب من عالم الواقع، إلى عالم الأحلام التصوري..)[19].

فمن هذا التصور الرومانسي لا الواقعي، تتشكل - في رأي الشاوي - أيديولوجية سليمان بالخصوص:

(لقد انطلق سليمان من الدار البيضاء، متوجهاً نحو الصويرة، وفي وعيه «قرار أيديولوجي» «إذا جاز القول» بالتخلص من الضجيج والفضول، ومفاضلة سياسية بين عالمين أو محيطين..) ص 230 - 231.

وتمتك ثريا - في رأي الناقد - سلطة رقيب إيديولوجي وأخلاقي، يتحكم في سلوك سليمان (يوجهه ويمنعه ويحذره ويغريه في الوقت نفسه) ص 240.

إن استخدام الواقعية بمفهومها السطحي المبتذل دفع الناقد محيي الدين صبحي إلى القول (إن الأدب لم يكن واقعياً ولا واقعاً في يوم من الأيام! التخييل تخييل، والواقع واقع. يربط بينهما فهم الأديب للعلاقات الواقعية، واستخدامها لتوثيق عالمه الخيالي الخلاق، وجعله مفهوماً، ومجسداً في مخيلة القارئ)[20] الذي ينجذب إليه خلال قراءته، ويتقبله باعتباره عالماً تخييلياً مبتكراً، ومغايراً لعالمنا، لكنه عالم ممكن، يحبل باحتمالات أخرى في الحياة، ويبصرنا بأنماط مجتمعية أخرى.

ويصف هذا الناقد السوري واقعيتنا النقدية العربية البئيسة في تعاملها مع الخطاب الروائي، فيقول:

(بدعة النقد السائد تكتفي بتلخيص مضمون الرواية، لدمغها بخاتم التقدمية أو الرجعية، دون النظر إلى أهليتها الأدبية)[20].

إن «واقعية» زفزاف - بمفهومها الخاص عند الشاوي - تكتفي بنقل واقع يومي تافه، ومحدود لفرد إباحي بوهيمي منسحق، يعيش حياة مفعمة بالتوتر والضياع والغربة.. إن هذه «الواقعية» تضرب صفحاً عن (الجانب الخفي في الحياة وفي الإنسان على السواء. حين ينقل الكاتب واقعاً يومياً، ويعني نفسه في محاكاته بكل تفصيلاته؛ إنما يكون قد أوصل إلى القارىء شيئاً يعرفه «...» والقارئ يقرأ ليتوصل إلى ما لا يعرف)[21].

المنهج البنيوي التكويني: رغم ادعاء سعيد علوش اعتماده على المنهج البنيوي التكويني في كتابه «الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي» 1981، فإن نتائج بحثه تصب - تقريباً - في الاتجاه الواقعي نفسه، الذي سلكه زملاؤه السابقون، والذي يغلب عليه الاهتمام بالتحليل الموضوعتي.

ينطق سعيد علوش من تقسيم ثلاثي لأنماط الوعي، التي شكلت (مكونات، ومسيرة الرواية بالمغرب العربي)[22]، فإذا كان جولدمان - باعتباره ممثلاً للبنيوية التكوينية - يقسم مستويات

الوعي إلى نمطين: الوعي القائم، والوعي الممكن؛ فإن سعيد علوش يضيف إلى النمطين ما يسميه بالوعي الخاطئ، ويسيء أحياناً استخدام المصطلحات الجولدمانية، ويتجاوز الإطار المحدد لمفهومها وحقلها الدلالي.

يتحدد الوعي القائم عند جولدمان، باعتباره مظهراً معيناً من السلوك، وحصيلة فعل تفاوتت عدة عوامل في إنجازه. إن هذا الوعي بما له من مضمون ثري تمتلكه فئة اجتماعية، تواجه به - في مرحلة تاريخية معينة - مختلف المسائل والقضايا التي تطرح عليها. وهو وعي حقيقي واقعي، يمكن شرح بنيته ومضمونه، ومختلف العوامل التي أسهمت في تشكيله وتكوينه.

أما الوعي الواقع الذي يشكل عند سعيد علوش بعض مكونات الرواية المغربية، فهو (الذي لا يرى في التاريخ غير تكديسات للأحداث) ص 29، وهو وعي يطغى فيه التاريخي على الروائي. وتمثل - عند الناقد - هذا النمط من الوعي في الرواية المغربية «المعلم علي» لعبدالكريم غلاب، حيث الحديث يميل «إلى الاحتفاظ بذاكرته التاريخية أكثر من اللازم، ويستهدف وعي هذا الحديث الحقيقة بالطبع، غير أنه يسقط ضحية حماسه، ورؤيته بعيدة عن أن تعانق مجموع المشكلات المطروحة) ص 45، وترصدها بعين الروائي الفنان، لا برؤية المثقف الوفي لتاريخه الوطني.

ويتمثل الوعي الواقع أيضاً في رواية «المخاض» 1972

لأحمد بكري السباعي، حيث نصادف بطلاً واقعياً من أبطال المقاومة (ويصبح الثوري بالحديث الروائي شعبياً وأسطورياً بعد موته، وكما هو عليه في الواقع، من هنا تستثمر النخبة بطولته، لا لتحيته وتحية طبقته، ولكن لاستغلاله كورقة رابحة بالصراع المجتمعي، الذي تجاوزها) ص 52.

ويربط سعيد علوش هذا النمط من الوعي، لا بالشخصية الفنية، بل بالأنا الروائي، الذي يروج لأيديولوجية سائدة من خلال استحضار صور من الوعي الاجتماعي والتاريخي. يقول هذا الناقد:

(وليس المتحدث هو الذي يصنع أقواله، ولكنه أنا الكاتب..) ص 39، الذي يرتبط بوعيه القائم، ولا يحاول معارضته بوعي ممكن.

إن دراسة علمية للعمل الأدبي - من منظور جولدمان - تستوجب المزاوجة بين مستويين من التحليل: مستوى الفهم، كعملية تتعلق بإضاءة البنية المحايثة للموضوع الخاضع للدراسة، وكوصف دقيق للتناسق والتماسك الداخلي للبنية الدالة، ومستوى التفسير، كعملية تحليلية يتم من خلالها ربط النص، وإدماجه في بنية أكثر اتساعاً وشمولاً.

إن دراسة سعيد علوش لمستويات الوعي في الرواية المغربية لا تلتزم بهذه الخطة المنهجية، التي يقترحها جولدمان، بل هي تفتت النص الروائي إلى وحدات موضوعتية، وإلى أجزاء ولحظات منفصلة عن وحدة النص الكلية.

إن انطلاق دراسة الناقد من سوسيولوجيا المضامين - بمفهومها التقليدي - لا من السوسيولوجيا البنيوية التكوينية، جعله يسقط في إطار التصور الميكانيكي، الذي يعتبر العمل الأدبي مجرد انعكاس للوعي الجمعي، في حين أن دراسة هذا العمل من المنظور الجولدماني، تقتضي إقامة تماثل بين بنيات النص، وبين البنيات الذهنية لبعض الفئات، أو الطبقات الاجتماعية.

إن تصور سعيد علوش الواقعي المبتذل للنص الأدبي انعكس سلباً على رؤيته للبطل، الموزع عنده بين تمثيلين، أو انتماءين: فهو ممثل لفئة اجتماعية، نخبية كانت، أو إصلاحية، وهو في الآن نفسه ناطق باسم الأنا - الكاتب المثقف. ويبقى الأثر الأدبي - تبعاً لذلك - مجرد إعادة إنتاج للواقعي، ويظل الدارس منشغلاً بالبحث في هذا الأثر عن الوثيقة أكثر من بحثه عن الأدب، يقول سعيد علوش:

(أما بالنسبة لمخزون الحديث التاريخي بالمغرب العربي فيتزود من الأحداث التي هزت معمارية التاريخ، جاعلة إياها أمام ظروفها، وفي هذه الظروف التاريخية، يصبح الروائي حامل أسماء أبطال الحرية، والصراع الاجتماعي، والوعي الوطني، وتبرير الاختيارات؛ مما يبرز الحديث الروائي رازحاً تحت مسؤولية اللحظة التاريخية) ص 29.

ويمثل سعيد علوش للوعي الخاطئ برواية «بامو» لأحمد

زياد، ويصف الناقد هذا النمط الثاني من مستويات الوعي بأنه (يحبس نفسه داخل مضيق الأنماط الفاسدة» ص 30، وبأنه يركز - كما هو الشأن في «بامو» - (على استدعاء الذكريات، ومقابلتها بالأحداث، وبالتالي محاولة النظر إلى الخلف، وذلك بالتحديق في مرآة حاضر هو أفقر من أي ماض) ص 66، ويظل الخطاب الروائي بالمغرب العربي حبيس (وعي واقع وآخر فاسد، إذ يجد الحديث نفسه داخل دائرة الأيديولوجية السائدة التي يلعب فيها السياسي والنخبة الدور الأساسي في التكييف) ص 66.

ويفرغ سعيد علوش مصطلحات جولدمان من دلالاتها، ويصبغ عليها مفاهيم لا تنتمي إلى إطارها المعرفي المحدد. فبينما نجد أن الوعي الممكن عند جولدمان يتحدد (باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة دون أن تغير طبيعتها)[23]، أو (هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها دون أن تعارض المصالح الاقتصادية والاجتماعية، المرتبطة بوجودها كطبقة)[24].. يصبح هذا الوعي في الروايات التي اختارها الناقد للدراسة (مأساوياً في مجموعه) ص 81، وتغدو رواية «الغربة» للعروي نموذجاً ينزع (إلى خلق حس مأساوي حاد)، ويفضح (الوعي الشقي بحضارة متعطلة) ص 72. ويعتبر صوت إدريس في «الغربة» (كأمل مستقبلي يحققه فرد لمجموع، الشيء الذي يعكس سقوط الصوت الجموعي داخل تذبذب الصوت الفردي، وهذا سقوط يلعب فيه المثقف دوراً أساسياً) ص 76.

ويختزل سعيد علوش مفهوم الوعي الممكن، بشكل يخل بدلالة المصطلح الجولدماني، فيتوهم أن هذا الوعي يتحدد بالسؤال «لماذا؟»:

(«اللماذا» هو ما سيكون المستوى الثالث الممثل للوعي الممكن» ص 59.

ويرى الناقد أن إدريس في «الغربة» يمثل بجلاء هذا النمط من الوعي الإيجابي، الذي يكشف عنه إصراره على طرح مجموعة من التساؤلات والاستفهامات الاستنكارية عن الوعي الشقي لنخبته.

ينقل سعيد علوش عن هذه الشخصية قولها:

(... لماذا إذن التشاؤم، ولماذا هذا العناد: «...» لماذا انقلبتم اليوم تفضلون الانعزال) ص 73.

المنهج الشكلاني: إذا كان النقاد المغاربة المشار إليهم - باعتبارهم ممثلين لمنهج دراسي مؤدلج - يستخدمون مصطلح الواقعية بمفهومه المبتذل الفضفاض، الذي يعتبر العمل الأدبي كوثيقة اجتماعية، تعبر عن (موقف يستهدف تصوير الحياة، وإعادة تقديم الواقع من جوانبه المختلفة، بأقصى قدر ممكن من الأمانة)[25]، فإن الناقد إبراهيم الخطيب يطور أبحاثه في إطار المنهج الأيديولوجي السابق، فيستخدم الواقعية بمفهوم شكلاني متميز. فهو ينطلق من تحليل فني محايث «Immanente» للنص الأدبي، لينتهي - أحياناً - إلى إبراز دلالته الاجتماعية، أو

الفكرية. وبذلك يخضع إبراهيم الخطيب لمبدإ شلوفسكي (V. Chlovski) النقدي الذي (لم يكن يرفض الصلة العامة للأدب بالحياة الواقعية «...» ولكنه لا يستعمل تلك الصلة لتفسير خصوصيات الواقعة الأدبية)[26].

من هذا التصور المنهجي ينطلق إبراهيم الخطيب، في دراسته لرواية «قبور في الماء»، فيستنتج أن الكاتب زفزاف ركز (على التحول من التراجيدي إلى الساخر، بهدف إبراز «الانحطاط» الذي يتصف به ذلك العالم الصغير، المغلق على نفسه، عالم القرية)[27]، وجعل (التراجيدي هو الذي يهيمن في البداية «وإن في صفته اليومية» فالصيادون الغرقى هم أشخاص عاديون، ولا أسماء لهم) (ص 96). لكن نبتة السخرية سرعان ما تظهر، في شكل تركيز متنافر على بعض حركات الشخصيات أو صفاتهم) (ص 97)، وأصبح - عنده - (الموت يبدو جديراً بالاهتمام من حيث ممكناته الحكائية، غير أن النسق الواقعي هو ليس نسقاً تراجيدياً لأنه تعبير عن «انحطاط») ص 79.

ويدعو الناقد إلى أخذ واقعية الكاتب بنوع من الحذر، «ذلك أن «زفزاف» لا يسمح لشخصيات الرواية بأن تظهر، ككيانات مكتملة، على حساب السرد. إن هذا ما يفسر، على سبيل المثال، لماذا يهتم النص بشخصية «العيساوي» في البداية «دونما سبب ظاهر» كي يجعل هذا الاهتمام، فيما بعد، يتحول إلى نسق منتظم: ظهور، اختفاء، ظهور... إلخ. فالنسق هو الذي

يهيمن في النهاية، عن طريق إبراز الهامشي، فيما يتم النظر إلى المركزي «شخصية العياشي مثلاً» كمكتسب قار). ص 101 - 102.

إن تحليل إبراهيم الخطيب يركز هنا إذن - على غرار الشكلانيين - على مبدأ إبراز الشكل، والإحساس به (فالنسق هو الذي يهيمن في النهاية) غير أن الناقد ينطلق أحياناً من تصور النظرية النقدية التقليدية، التي يرفضها الشكلانيون، والتي ترى أن كل إنتاج أدبي يقوم على ثنائية متقابلة الطرفين: الشكل والمضمون.

يقرر الناقد في دراسة أنجزها حول «رفقة السلاح والقمر» أن هذه الرواية (ذات مضمون قومي، وذات شكل «عسكري»)[28]، ثم يشير إلى أن الرواية كنص إبداعي (لا يمكن تقييمه إلا على مستوى الشكل: لقد كان مبارك ربيع إذاً، يجرب إمكانياته، وداخل هذه الإمكانيات يمكن العثور على عناصر، لا شك أنها تسهم في تطوير «كتابتنا» للرواية)[28] ومع ذلك، فإن دراسة إبراهيم الخطيب كانت تضع في اعتبارها التحام الشكل بالمضمون، على أساس أن (الشكل لا يحتوي المضمون بل الشكل هو المضمون أيضاً)[29].

ويعلن الناقد في دراسة ثانية حول «قبور في الماء» أن تحليله «لن ينصب على ما يسمى «موضوع» الرواية، وإنما على «مادتها» الحكائية)[30]. إن التركيز على الأنساق البنائية للنص

الروائي، جعل الناقد يستخلص (الوحدة الحكائية «البانية» في رواية زفزاف، والتي تتمثل في قصة «العيساوي - علال - الحسناوي» وبحثهم عن صاحب مراكب الصيد «العياشي» من أجل انتزاع الدية)[31]. وتنتظم داخل هذه الوحدة الحكائية الكبرى وحدات حكائية استطرادية صغرى، تتعدد وظائفها الجزئية بحسب وضعها داخل السياق.

ويرى الناقد أن هذه الوحدات تساهم (في تقوية الانطباع بواقعية النص الروائي عن طريق: التعدد والتبعثر، والإخلال بهيمنة «المركزي» على «الهامشي»، خصوصاً وأن «قبور في الماء» لا تخفي، على مستوى «الموضوع» إحالتها على الواقع)[32].

إن الناقد لا ينظر إلى الشخصيات ككائنات فنية فاعلة، مكتملة، بل يعتبرها مجرد وظائف منبثقة من كيانات دلالية فرعية.. مجرد موضوعات يقتضيتها الحديث الاجتماعي:

(إننا نقصد بالحديث الاجتماعي ذلك الكيان الدلالي العام الذي يتألف من دلالات فرعية، تخص مواقف الشخصيات الروائية أو تخيلاتها..)[33].

إن هذه الشخصيات تصبح من هذا المنظور الشكلاني مجرد وسيلة، يتم من خلالها إبراز النسق الواقعي للسرد، بواسطة التعبير عن دلالة التقابل بين سكان المهدية كشخصيات حاضرة،

وبين العياشي كسلطة غائبة، وأيضاً بين القائد كسلطة مساعدة للعياشي في إعاقة سكان المهدية عن المطالبة بحقهم في الدية.

ويتم النظر إلى هذه الشخصيات أيضاً، باعتبارها مجرد أدوات مساعدة.. مجرد عناصر يتم الاستعانة بها في عملية التشكيل والربط بين وحدات حكائية، تقوم بوظائف متنوعة داخل النسق السردي.

والملاحظات السابقة نفسها تنطبق - تقريباً - على الشخصية، في دراسة إبراهيم الخطيب «رفقة السلاح والقمر، ملاحظات في السرد الروائي»، والتي تعتبر بنية سردية، تتشكل من خلال حكاياتها وأحاديثها.. من خلال تذكراتها وحواراتها.

ويلاحظ هذا الناقد أن بعض الشخصيات في هذه الرواية (تحتل حيزاً مهماً في السرد، ولكن لصالح ما هو هامشي على مستوى الدلالة. وما يثير الانتباه في مثل هذا التحليل هو التمييز الصارم بين أهمية الأبطال وما يخلقه وجودهم من نسق حكائي على مستوى السرد، وبين أهميتهم على مستوى الدلالة)[34].

ويقع الناقد إبراهيم الخطيب في المأخذ نفسه، الذي يلاحظ على بعض النقاد المغاربة الذين سبق ذكرهم، والذين كانوا يلجأون - أحياناً - إلى استبطان نوايا الكاتب. يقول إبراهيم الخطيب معلقاً على رواية زفزاف:

(إنه من المحتمل الظن بأن «زفزاف» قد فكر في روايته

كشكل من أشكال التعبير عن الذاكرة، فقريباً من «المهدية» كان مسقط رأسه، وفي الوقت نفسه، لا يبدو مستثنى أن يكون قد فكر في قرية «المهدية» كـ «عالم مصغر..)[35].

إن هذا النمط من التحليل الاستبطاني، يتناقض مع ما قرره الناقد في دراسة سابقة لرواية «رفقة السلاح والقمر»، حيث كان يرفض محاكمة نوايا المؤلف:

(إنه ليس من اللازم محاكمة الكاتب على نيته. وما يهمنا الآن هو معرفة النص كما هو)[36].

الهوامش

1) «المغرب ناقداً» - نجيب العوفي - الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي - عدد 28 أبريل 1985 - ص 4 عمود 4.

2) المرجع نفسه... ص 5 عمود 1.

3) المصطلح المشترك - إدريس الناقوري - دار النشر المغربية - الدار البيضاء - 1977 - ص 27.

4) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي/ لحمداني حميد - دار الثقافة - الدار البيضاء - ط1 - 1985 - ص 33.

5) «حوارات: مع عبدالرحمن طنكول» - الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي - عدد 6 اكتوبر 1985 - ص 4 - عمود 2.

6) درجة الوعي في الكتابة/ نجيب العوفي - دار النشر المغربية - 1980 - ص 407.

7) «المادية الجدلية وتاريخ الأدب» لوسيان جولدمان - ترجمة محمد برادة - مجلة آفاق - العدد 10 - يوليو 1982 - ص 10.

8) المرجع نفسه.. ص 9.

9) «الخطاب النقدي عن الشخصية الروائية» - إدريس الناقوري نموذجاً - رشيد بنحدو - أنوال الثقافي - العدد 444 - 15 أكتوبر 1988 - ص 8 - عمود 2.

10) المرجع نفسه والصفحة نفسها.. عمود 3 - بالإضافة إلى المصدر: ضحك كالبكاء/ لإدريس الناقوري - دار النشر المغربية 1985 - ص 185.

11) الرواية المغربية - مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية/ إدريس الناقوري - سلسلة دراسات تحليلية - العدد 1 - دار النشر المغربية 1983 - ص 37.

12) Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage/ Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov - Seuil/ Points - Paris 1979 - P 286.

13) درجة الوعي في الكتابة/ نجيب العوفي.. ص 408 - 409.

14) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي/ لحمداني حميد... ص 35.

15) «تساؤلات منهجية حول نقد الرواية المغربية» - سعيد يقطين. مجلة آفاق - العدد 3 - 4 - دجنبر 1984 - ص 71.

16) سلطة الواقعية/ عبدالقادر الشاوي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1981 - ص 261.

17) مفهوم الأيديولوجيا/ عبدالله العروي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - دار الفارابي - بيروت - ط 1 - 1980 - ص 32.

18) مقالة في النقد/ جراهام هو - ترجمة: محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - جامعة دمشق - 1973 - ص 147.

19) الماركسية والأيديولوجيا/ جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - ط 1 - 1971 - ص 15.

20) «أزمة الواقعية» في واقع الأدب العربي» - محيي الدين صبحي - مجلة دراسات عربية - العدد 3 - يناير 1978 - ص 74.

21) المرجع نفسه.

22) الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي/ سعيد علواش - دار الكلمة للنشر - بيروت - ط 2 - 1983 - ص 29.

23) «الوعي القائم والوعي الممكن» - لوسيان جولدمان - ترجمة: محمد برادة - مجلة آفاق - العدد 10 - يوليوز 1982 - ص 70.

24) «سوسيولوجيا الآداب عند لوسيان جولدمان» - عبدالسلام بنعبدالعالي. مجلة أقلام - العدد 4 - فبراير 1977 - ص 52.

25) المنهج والمصطلح../ خلدون الشمعة - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1979 ص 190.

26) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص 46.

27) «قبور في الماء». ملاحظات حول واقعية «زفزاف» - إبراهيم الخطيب - مجلة الثقافة الجديدة - العدد 13 - السنة الرابعة 1979 - ص 95.

28) «رفقة السلاح والقمر.. ملاحظات في السرد الروائي» - إبراهيم الخطيب - مجلة آفاق - السلطة الجديدة - العدد 1 - مارس 1977 - ص 77.

29) «مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة» - الرشيد الغزي - مجلة الحياة الثقافية - العدد 10 - نوفمبر/ ديسمبر 1976 - ص 34.

30) «قبور في الماء.. الواقعية ونسق الاستطراد» - إبراهيم الخطيب - مجلة آفاق - السلسلة الجديدة - العدد 4 - دجنبر 1979 - ص 36.

31) المرجع نفسه.

32) المصدر نفسه. ص 37.

33) «قبور في الماء».. ملاحظات حول واقعية «زفزاف» - إبراهيم الخطيب.... ص 98.

34) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي/ لحمداني حميد... ص 482.

53) «قبور في الماء».. ملاحظات حول واقعية «زفزاف» - إبراهيم الخطيب... ص 96.

36) «رفقة السلاح والقمر.. ملاحظات في السرد الروائي» - إبراهيم الخطيب... ص 77.

المراجع

1) نجيب العوفي: «المغرب ناقداً» الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي - عدد 28 أبريل 1985 - ص 4 - عمود 4.

2) المرجع نفسه ص 5 - عمود 1.

3) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك - دار النشر المغربية - الدار البيضاء - 1977 - ص 27.

4) لحمداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - دار الثقافة - الدار البيضاء - الطبعة الأولى - 1985 - ص 33.

5) عبدالرحمن طنكول: «في حوار معه» - الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي - عدد 6 أكتوبر 1985 - ص 4 - عمود 2.

6) نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة - دار النشر المغربية - 1980 - ص 407.

7) لوسيان جولدمان: «المادية الجدلية وتاريخ الأدب» - ترجمة: محمد برادة - مجلة آفاق - العدد 10 - يوليو 1982 - ص 10.

8) المرجع نفسه - ص 9.

9) رشيد بنحدو: «الخطاب النقدي عن الشخصية الروائية إدريس الناقوري نموذجاً» - أنوال الثقافي - عدد 15/ أكتوبر 1988 - ص 8 - عمود 2.

10) المرجع نفسه والصفحة نفسها - عمود 3. انظر المصدر: ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري - دار النشر المغربية - 1985 - ص 185).

11) إدريس الناقوري: الرواية المغربية - مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية - سلسلة دراسات تحليلية - العدد 1 - دار النشر المغربية 1983 - ص 37.

12) Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage - Seuil/ Points - Paris - 1979 - P 286.

13) نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة.. ص 408 - 409.

14) لحمداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي... ص 35.

15) سعيد يقطين: «تساؤلات منهجية حول نقد الرواية المغربية» - مجلة آفاق - العدد 3 - 4 - دجنبر 1984 - ص 71.

16) عبدالقادر الشاوي: سلطة الواقعية - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1981 - ص 261.

17) عبدالله العروي: مفهوم الأيديولوجيا - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - دار الفارابي - بيروت - الطبعة الأولى - 1980- ص 32.

18) جراهام هو: مقالة في النقد - ترجمة: محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية : جامعة دمشق - 1973 - ص 147.

19) جورج طرابيشي: الماركسية والأيديولوجيا - دار الطليعة - بيروت - الطبعة الأولى - 1971 - ص 15.

20) محيي الدين صبحي: «أزمة الواقعية في واقع الأدب العربي» مجلة دراسات عربية - العدد 3 - يناير 1978 - ص 74.

21) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

22) سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي - دار الكلمة للنشر - بيروت - الطبعة الثانية - 1983 - ص 29.

23) لوسيان جولدمان: «الوعي القائم والوعي الممكن» ترجمة: محمد برادة - مجلة آفاق - العدد 10 - يوليو 1982 - ص 70.

24) عبدالسلام بنعبدالعالي: «سوسيولوجيا الآداب عند لوسيان جولدمان» مجلة أقلام - العدد 4 - فبراير 1977 - ص 52.

25) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1979 - ص 190.

26) الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة: إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - الرباط - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - الطبعة الأولى - 1982 - ص 46.

27) إبراهيم الخطيب: «قبور في الماء»: ملاحظات حول واقعية «زفزاف» - مجلة الثقافة الجديدة - العدد 13 - السنة الرابعة - 1979 - ص 95.

28) إبراهيم الخطيب: «رفقة السلاح والقمر.. ملاحظات في السرد الروائي» - مجلة آفاق - السلسلة الجديدة - العدد 1 - مارس 1977 - ص 77.

29) الرشيد الغزي: «مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة» - مجلة الحياة الثقافية - العدد 10 - نوفمبر/ ديسمبر 1976 - ص 34.

30) إبراهيم الخطيب: «قبور في الماء.. الواقعية ونسق الاستطراد» - مجلة آفاق - السلسلة الجديدة - العدد 4 - دجنبر 1979 - ص 36.

31) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

32) نفس المرجع - ص 37.

33) إبراهيم الخطيب: «قبور في الماء»: ملاحظات حول واقعية «زفزاف»... ص 98.

34) لحمداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي... ص 482.

35) إبراهيم الخطيب «قبور في الماء».. ملاحظات حول واقعية «زفزاف»... ص 96.

36) إبراهيم الخطيب «رفقة السلاح والقمر.. ملاحظات في السرد الروائي»... ص 77.

* * *

الوظائف التداولية في رواية ريح الجنوب

يحيى بعيطيش

مقدمة

تحاول هذه الدراسة المتواضعة، أن ترصد بعض الخصائص الفنية، لبنية الحوار في رواية ريح الجنوب[1]، لرائد الرواية العربية الجزائرية، عبدالحميد بن هدوقة[2]، من خلال نظرية النحو الوظيفي لسمون ديك (Simon Dik)[3] الهلندي، التي تبناها الدكتور أحمد المتوكل[4] وطبقها بكفاءة علمية أصيلة على النحو العربي، ابتداء من منتصف العقد الثامن من القرن العشرين.

أ - ملخص الرواية :

رواية ريح الجنوب رواية طويلة، تتكون من مائتين وست وستين صفحة، تدور أحداثها في قرية رعوية صغيرة[5] بمنطقة قريبة من الهضاب العليا بين شمال الوطن وجنوبه، صور لنا فيها الكاتب مأساة شابة، كانت تعيش مع خالتها في العاصمة، حيث درست ودخلت الجامعة، وفي عطلة الصيف أتت لتقضي إجازتها مع أهلها وذويها في القرية، وهي قرية متميزة بقساوة حرها المتمثل في (ريح الجنوب)؛ تلك الريح الموسمية الساخنة التي لا ترحم النبات ولا الحيوان، فضلاً عن الإنسان.

ففي هذا الفضاء الساخن الذي صاحبته (ريح الجنوب) من بداية الرواية إلى نهايتها، سلط الكاتب الأضواء على شخصيات روايته كاشفاً لنا معاناة المرأة، بصفة عامة، من خلال الشخصية المحورية (نفيسة) التي لم تستطع رغم ثقافتها الجامعية أن تتحرر من سيطرة عادات وتقاليد الأسرة التقليدية، ومن تسلط أبيها (ابن القاضي) ذي التفكير الإقطاعي، فقد خاف على أراضيه من الإصلاح الزراعي، في ظل بداية تطبيق الثورة الزراعية (في السبعينيات من القرن الفارط) القاضية بتأميم وتحديد الملكية الزراعية، فكان لابد من أن يبحث عن رابطة متينة، تربطه برئيس البلدية (مالك) المناضل السياسي الذي ناضل في صفوف الثورة من أجل الحرية والاستقلال، وهو اليوم يناضل من أجل التحرير الاقتصادي والعدالة الاجتماعية.

وقد اكتشف الأب الانتهازي هذه الرابطة، عندما عادت ابنته (نفيسة) من العاصمة لقضاء إجازتها الصيفية في القرية، فقرر أن يزوجها (بمالك) رئيس البلدية مضحياً بسعادتها وحريتها ومستقبلها الدراسي ؛ لأن الغاية عنده، هي الحفاظ على أراضيه التي قد يطالها التأميم.

وهكذا انفجر الصراع داخل نفيسة البطلة (نفيسة) التي لم تستطع مواجهة قرار أبيها، ولم تجد أمامها سوى الهروب حلاً لأزمتها، لكنها لم تنجح في مسعاها ؛ إذ لسعها ثعبان في الطريق أثناء هربها، فلجأت إلى كوخ راعي أبيها الذي أسعفها، وما لبث الأب أن عرف مكانها، فأسرع إلى بيت الراعي في

هيجان موجهاً له طعنة خنجر، فبادرته أم الراعي بضربة فأس على رأسه، فسقط مضرجاً في دمه، ثم أقبل الناس على البيت وأسعفوا الأب، وعادت (نفيسة) بصحبته تجر أذيال الخيبة.

وهناك شخصيات ثانوية أخرى، كشخصية الراعي (رابح) ومعلم القرية (الطاهر) صديق (مالك) و(خيرة) أم (نفيسة) والعجوز (رحمة) صانعة الأواني الفخارية، التي ترسم عليها رسوماً معبرة، فما من منزل في القرية إلا وفية بصمات هذه العجوز الموهوبة. وعلى العموم، فقد صور لنا الكاتب من خلال هذه الشخصيات واقع القرية المتخلف، وأشعرنا بأنها بحاجة ماسة إلى رياح التغيير، التي تهب عليها بأفكار جديدة، تقتلع من ذهنيات أهلها روح الخرافة، وتزيل من سلوكاتهم بعض العادات السلبية تجاه المرأة والأرض.

ب - مبررات استثمار نظرية النحو الوظيفي في النقد :

ولعل ما يبرر لجوءنا إلى اعتماد بعض مفاهيم هذه النظرية، جملة أمور، نذكر منها:

1 - رسوخ ومتانة العلاقة بين النحو والمناهج النقدية، قديمها وحديثها وحداثيها؛ فعلاقة الدراسات النقدية القديمة بالنحو أشهر من نار على علم[6]، وحديثاً فإن أكثر المناهج النقدية كالبنيوية وما بعدها من أسلوبية وسيميائية وتفكيكية... ذات مرجعية لسانية، يحتل فيها النحو البنيوي والنحو التوليدي التحويلي مركز الدائرة[7].

2 - انفتاح نظرية النحو الوظيفي على أهم النظريات اللسانية الحديثة، فجهازها الواصف ملتقى طرق، تتقاطع فيه مفاهيم نظرية التواصل ونظرية الأفعال اللغوية والتداولية والدلالة والمنطق.

3 - دينامية هذه النظرية، حيث تمكنت في العشرية الأخيرة من القرن العشرين من تطوير جهازها الواصف، بإدخال تعديلات، جعلتها تتجاوز إطار نحو الجملة إلى إطار نحو النص، الأمر الذي يجعلها مرشحة أكثر من نظرية النحو التوليدي التحويلي، لإفادة لسانيات النص أو علم النص الذي يسعى، أو هو في سعي دؤوب إلى تأسيس ما أصبح يعرف بنحو النص[8].

4 - إذا أضفنا إلى ما سبق، أن نظرية النحو الوظيفي، تستجيب لعبقرية نحونا العربي من داخله لا من خارجه، من جهة، وتدرج في نموذجها الثاني الخاص بالنص، قالب الوظيفة الشعرية الذي يضطلع بتحليل الآثار الفنية وتفسيرها، من جهة أخرى، تأكدت لنا ريادتها وصلاحيتها على غيرها من الأنحاء الأخرى.

ج - أهداف الدراسة :

لعل المبررات السالفة، تشفع لنا أن نرتب أهداف هذه الدراسة على النحو التالي:

1 - تحسيس الباحثين والنقاد ودراسي الأدب بأهمية هذه النظرية النحوية، للإطلاع عليها والإفادة منها.

2 - دعوة النقاد الحداثيين - بصفة خاصة - إلى تمحيص الكفاءة التفسيرية لهذه النظرية للآثار الفنية، باستثمار مبادئها ومفاهيمها، لأنها في نظرنا قد تحقق لهم فتوحات نقدية ملائمة للقرن الواحد والعشرين.

3 - عدم قياس كفاءة هذه النظرية بهذه الدراسة المتواضعة، لأن طبيعتها لا تسمح بتشريح بنية الحوار تشريحاً شاملاً من جميع الجوانب في الرواية كلها، كما أن المقام نفسه لا يسمح بإعطاء ملخص شاف لمبادئ هذه النظرية ومفاهيمها.

د - حدود الدراسة :

وبناء على ما سبق، تسير الدراسة في الحدود التالية:

1 - جانب نظري: أقدم فيه :

1-1 ملخصاً للنموذج الأول (لنظرية النحو الوظيفي).

1-2 ملخصاً للنموذج الثاني، حيث أومضت فيهما للأسس والمبادئ التي يقوم عليها الجهاز الواصف لنحو هذه النظرية، مع إحالات كافية في الهوامش على المراجع الأساسية، لمن يروم التوسع والتفاصيل.

1-3 تعريفاً موجزاً بالمفاهيم الإجرائية المعتمدة في الدراسة.

2 - جانب تطبيقي: أحلل فيه بنية الحوار إلى:

2-1 خصائص بنيوية: قطعت فيها بنية الحوار إلى أنماط جملية، من منظور نحوي وظيفي ثم صنفتها وأحصيتها وفق مفاهيم هذه النظرية.

2-2 خصائص تداولية: وقفت فيها على الوظائف التداولية والأفعال اللغوية لبنية الحوار.

2-3 خصائص فنية: استخلصتها من تفاعل الخصائص البنيوية والتداولية.

خاتمة: لخصت فيها زبدة ما قدمت.

1 - الجانب النظري :

إنطلاقاً من الجهاز الواصف لنظرية النحو الوظيفي، يمكن أن نميز فيه بين مرحلتين مرت بهما نظريته هما :

نموذج الجملة، الذي ظهر للوجود سنة 1978 من خلال كتاب سمون ديك الموسوم بالنحو الوظيفي (Functional Grammar)[9] وتبع هذا الكتاب أبحاث ومؤلفات، صبت كلها في إطار نحو الجملة إلى نهاية سنة 1988[10].

ونموذج النص، الذي بدأ سنة 1989 بكتاب (ديك) الموسوم بنظرية النحو الوظيفي (The Theorie of Functional Grammar)[11] رسم فيه المؤلف معالم نموذج نحو جديد، أتبعه مع فريق من الباحثين (منهم الدكتور أحمد المتوكل)، بدراسات

وأبحاث لاتزال إلى اليوم، تدقق مفاهيم هذا النموذج وتوسعه، في إطار جديد تجاوز نطاق نحو الجملة إلى نحو النص[12].

وقبل إعطاء ملخص موجز للجهاز الواصف لهذين النموذجين، نعرض بإيجاز المبادئ الأساسية التي تقوم عليهما هذه النظرية، سواء في نموذجها الأول أو الثاني وهي[13]:

أ - الوظيفة الأساسية للغات الطبيعية، هي وظيفة التواصل، وهذا يعني أن بنية اللسان الطبيعي الصورية، ترتبط ارتباط تبعية، بهذه الوظيفة الأساسية[14].

ويترتب على ذلك، أن موضوع النحو الوظيفي، هو وصف القدرة التواصلية (Compétence Communicative) للمتكلم/ المستمع وتفسيرها.

ب - تعتبر الوظائف الدلالية والتركيبية والتداولية وظائف أولى (Prémitive)، لا وظائف مشتقة.

ج - تحقيق الكفاية التداولية (L'adéquation Pragmatique): تندرج نظرية النحو الوظيفي في زمرة الأنحاء المؤسسة تداولياً، فهي تستفيد من الدراسات التداولية الحديثة، التي تناولت مفاهيم نظرية الأفعال اللغوية، والقوة الإنجازية والاقتضاء والإحالة... كما تفيد من نظرية الاتصال والإخبار ولسانيات النص أو الخطاب.

د - تحقيق الكفاية النفسية (L'adéquation Psychologique): تفيد نظرية النحو الوظيفي من نتائج أبحاث علم النفس

بصفة عامة، وعلم اللغة النفسي (Psycholinguistique) بصفة خاصة، فهي تتابع تطوراتها، وتتطابق مع نماذجها[15] سواء تعلق الأمر بنماذج الإنتاج أو نماذج الفهم والإدراك، ولذا أبعدت هذه النظرية من جهازها الواصف التحويلات المعتمدة في النظرية التوليدية التحويلية، لأنها غير مطابقة للواقعية النفسية[16].

هـ - تحقيق الكفاية النمطية (L'adéquation Typologique):
يتمثل هذا المبدأ في أن نموذج نظرية النحو الوظيفي، ينطبق على أكبر عدد ممكن من اللغات الطبيعية، ذات البنى اللغوية المتباينة[17]، وعليه فهي تستجيب لما أصبح معروفاً بمبدأ العولمة (Universalisme).

1-1 ملخص النموذج الأول (1978 - 1988):

لما كان نحو النموذج الأول نحو جملة، فإن الجملة فيه تشتق، عبر ثلاث بنى أساسية: هي البنية الحملية والبنية الوظيفية والبنية المكونية، حيث يمثل في كل بنية لجملة من الخصائص والقواعد.

1-1-1 البنية الحملية:

وتتكون من بنيتين متحدتين، هما بنية الحمل وبنية الدلالة.

يمثل في بنية الحمل لمحمول الجملة وحدوده التي يفرضها، ويمثل في بنية الدلالة لدلالة محمول الجملة، وللوظائف الدلالية للحدود التي يفرضها.

فمحمول الجملة - الذي ينتمي تركيبياً إلى مقولة الفعل أو الاسم أو الصفة أو الظرف - يدل على واقعة، تصنف في نظرية النحو الوظيفي في حقل الأعمال (actions) أو الأحداث (pocessus) أو الأوضاع (positions) أو الحالات (états).

أما الحدود، فتدل على المشاركين في تحقيق الواقعة، وهي بالنظر إلى أهميتها في تحقيق الواقعة، قد تكون موضوعات أساسية، كالذات المنفذة والذات المتقبلة أو المستقبلة. وقد تكون حدوداً غير أساسية (لواحق). يقتصر دورها على الإشارة للظروف والملابسات التي أحاطت بالواقعة. كأن تدل على زمانها أو مكانها أو علتها...

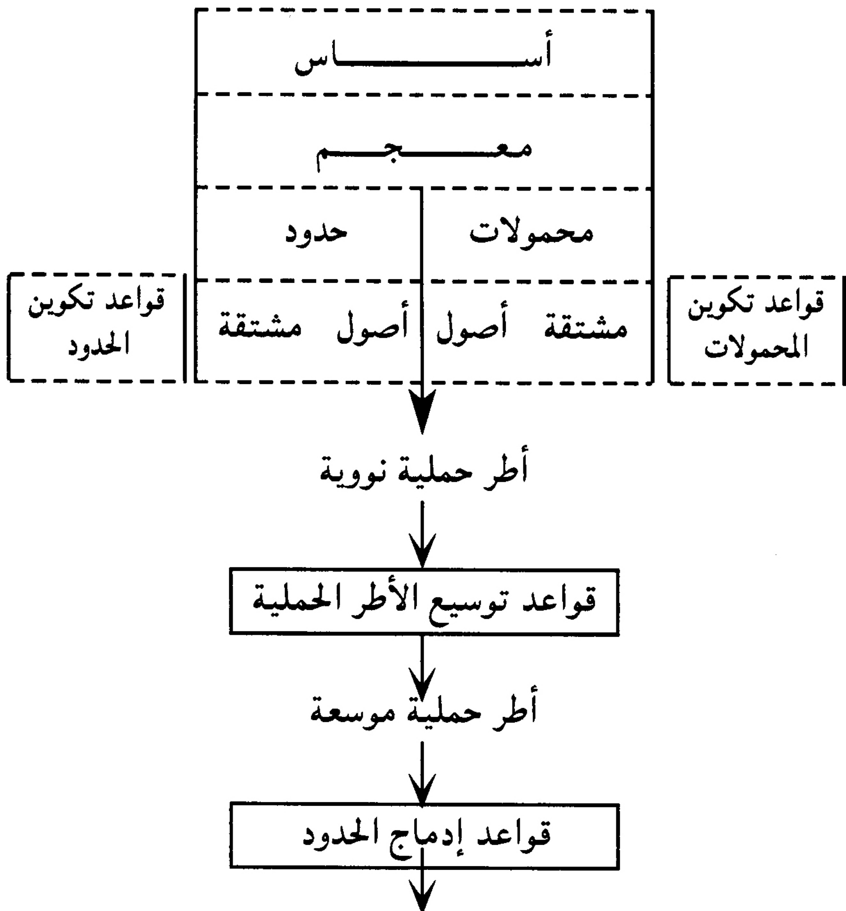
2-1-1 البنية الوظيفية:

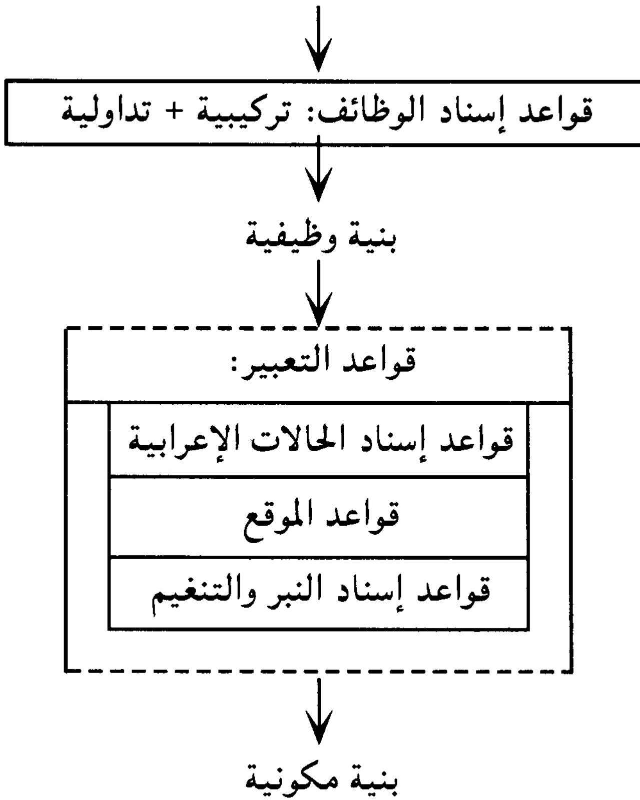
ويمثل فيها لبنيتين متلازمتين هما:

- البنية التركيبية: ويتم فيها إسناد وظيفتي الفاعل والمفعول فقط، ويبرر هذا التقليص للوظائف التركيبية بأن ثمة فرقاً بين البنية الدلالية للجملة وبنيتها التركيبية، بحيث لا ضرورة بأن تتضمن البنية الثانية جميع عناصر البنية الأولى[18].
- البنية التداولية: وتسند فيها جملة من الوظائف التداولية، إلى مكونات الجملة بالنظر إلى المعلومات الإخبارية التي تحملها هذه المكونات، أثناء تفاعلها مع معطيات السياق، بكل أبعاده الاجتماعية والثقافية والحضارية والنفسية واللغوية[19] والمكانية والزمانية، وسنوجز تعريف هذه الوظائف في مكانها المناسب.

1-1-3 البنية المكونية:

تسند فيها جملة من القواعد تسمى قواعد التعبير[20]، كقواعد الإعراب الخاصة بإسناد الحالات الإعرابية، وقواعد البنية الموقعية التي ترصد ترتيب مكونات الجملة، وقواعد إسناد النبر والتنغيم، بمكان توضيح الجهاز الواصف لنحو الجملة بالرسم الموالي[21]:





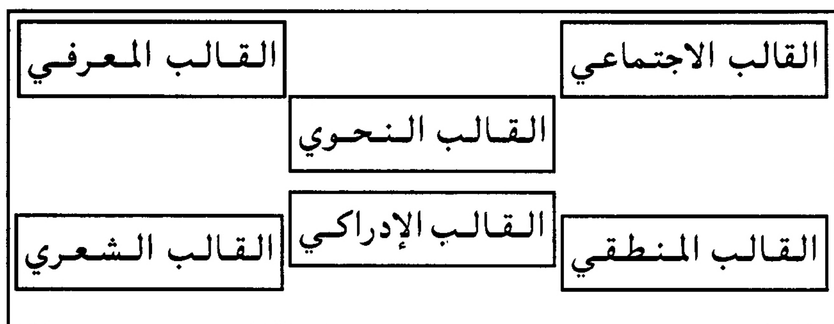
يتضح من هذا الرسم، أن هناك ثلاثة أنساق من القواعد، هي: قواعد الأساس وقواعد الوظائف وقواعد التعبير. فالأساس هو عبارة عن خزان للمفردات، يمد باقي قواعد النحو بمصدر الاشتقاق، وهو مدخل معجمي (أصل أو مشتق) ممثل له في شكل إطار محمولي، يرصد توزيع محلات محمول المفردة الأساس، وخصائصها الدلالية. وينقل هذا الإطار المحمولي إلى بنية حملية تامة التحديد، بإجراءات توسيعية - إذا تطلب الأمر

ذلك - بإضافة الحدود اللواحق، ومخصصات السمات الجهية والزمنية للمحمول.

هذه البنية، تتخذ دخلاً لقواعد إسناد الوظائف، فتحدد الوظائف التركيبية (الفاعل والمفعول)، ثم الوظائف التداولية (المحور والبؤرة...) فتنتج بالتالي البنية الوظيفية، وفيها تتوافر المعلومات الدلالية والتركيبية والتداولية التي تستلزمها قواعد النسق الثالث، أي قواعد التعبير التي تتحقق من خلالها البنية المكونية، حيث تتحقق فيها عناصر البنية التي تشتمل على القواعد الصرفية، وقواعد إسناد الحالات الإعرابية وقواعد إدماج المعلقات من جهة، وقواعد تحديد رتبة مكونات الجملة، أي قواعد الموقعة من جهة أخرى، فيكون ناتج ذلك بنية تتوفر فيها المعلومات اللازمة التي تتخذ دخلاً، للقواعد الصوتية التي يتم بواسطتها التأويل الصوتي المناسب[22].

1-2 ملخص النموذج الثاني (1989...):

تمكن المهتمون بنظرية النحو الوظيفي، وعلى رأسهم سمون ديك - بفضل دراسات: معجمية، صرفية، تركيبية، دلالية، تداولية، في لغات متباينة - من إغناء النظرية وتطويرها، فصيغت صياغة جديدة سنة 1989، رسم معالمها كتاب ديك الموسوم بنظرية النحو الوظيفي (The Theorie of Functional Grammar)[23]، فأصبح الجهاز الواصف لنحو هذا النموذج مكوناً من ست قوالب، يوضحها الرسم الموالي[24]:



يتضح من خلال الرسم أن القالب النحوي يحتل المركز، فهو بمثابة القلب النابض الذي يغذي كل القوالب. فتتفاعل فيما بينها، لتضطلع بوصف وتفسير القدرة التواصلية لمستعمل اللغة الطبيعية، التي توسعت في هذا النموذج إلى ست ملكات، تقابل كل ملكة القالب المناسب لها، كالآتي[25]:

1-2-1 الملكة اللغوية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة، من إنتاج وتأويل عبارات لغوية، ذات بنيات متنوعة ومعقدة، في عدد كبير من المواقف التواصلية المختلفة، وهي تقابل القالب النحوي.

1-2-2 الملكة الاجتماعية: تمكن هذه الملكة مستعمل اللغة من مطابقة أقواله، مع الأعراف والعادات الكلامية في المجتمع، بحيث يعرف كيف يحقق أهدافاً تواصلية مع مختلف المخاطبين، وتقابل القالب الاجتماعي.

1-2-3 الملكة المعرفية: وتتمثل في الرصيد المعرفي المنظم، الذي يكتسبه مستعمل اللغة، من خلال اشتقاقه معارف، من العبارات

اللغوية، يخزنها ويستحضرها في الوقت المناسب، ليؤول بها العبارات اللغوية، وهي تقابل القالب المعرفي.

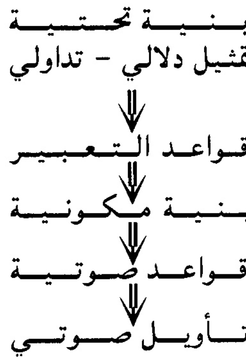
1-2-4 الملكة المنطقية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة، من اشتقاق معارف مختلفة، إنطلاقاً من مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي، وتقابل القالب المنطقي.

1-2-5 الملكة الإدراكية: تمكن مستعمل اللغة من إدراك محيطه، ليشتق منه معارف، يستثمرها في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها، وتقترن هذه الملكة بالقالب الإدراكي.

1-2-6 الملكة الشعرية: وهي تلك الملكة التي تمكن فئة المبدعين بصفة خاصة، من إنتاج الأثر الفني، وقد اقترح إفراد قالب خاص بها، أي القالب الشعري، يحوي من المبادئ والقواعد ويتفاعل مع القوالب الأخرى، ليصف الآثار الفنية ويفسرها.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن هذه القوالب ليست متساوية من حيث الأهمية، فثمة حالات تستدعي اشتغال القوالب كلها، كحال تحليل الظواهر الفنية وتفسيرها، وهناك حالات تستدعي اشتغال بعضها فقط، كما هو الشأن في التواصل العادي.

ونشير في الأخير إلى أن النموذج يختلف عن الأول من جهتين: جهة توسيع مكونات القدرة التواصلية، التي أصبحت تضم عدة ملكات، تضطلع بتمثيلها عدة قوالب، وجهة تقليص مكونات القالب النحوي، الذي أدمجت فيه البنية الحملية والبنية الوظيفية في بنية تحتية واحدة، وبهذا أصبح التنظيم الجديد لهذا القالب كالرسم الموالي[26]:



تتكيف بنية هذا القالب النحوي، مع طبيعة كل قالب من القوالب السابقة، لأن عملية التواصل بين مستعملي اللغات الطبيعية، تتم عبر نصوص، أو نص يتكون في الغالب من جملة ومكونات خارجية، كالمبتدأ والمنادى والذيل، وتتكون الجملة عادة من ثلاثة حمول: حمل نووي يدمج في حمل مركزي أو حمل موسع، ويدمج هذا الحمل الموسع كله، في إطار القضية التي تدمج في إطار القوة الإنجازية، ويتم الانتقال من مستوى إلى المستوى الذي يعلوه، عن طريق إضافة مخصص ولاحق أو مجموعة من اللواحق إلى عنصر نواة[27] فيكون ناتج ذلك هذه البنية العامة $[\Pi_4$ ق ي : $[\Pi_3$ س ي : $[\Pi_2$ و ي : $[\Pi_1$: $[I$(س1)(س 2)... (س^{C})] (o_1)] $(o_2)(o_3)$] (o_4)][28]

حيث: Π_4 مخصص الحمل، ق ي: متغير القوة الإنجازية، Π_3: متخصص إنجازي، س ي: متغير القضية، Π_2: مخصص الحمل، و ي: متغير الواقعة، Π_1: مخصص المحمول، Y: محمول، (س1)، (س2).. (س^{C}): الموضوعات التي يفرضها المحمول،

(D_1): لاحق المحمول، (D_2): لاحق الحمل، (D_3): لاحق قضوي، (D_4): لاحق إنجازي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الوصف السابق خاص بالبنية التحتية في هذا النموذج، أما البنية المكونية فهي نفسها، كما سبقت الإشارة إليها في تلخيص النموذج الأول.

1-3 المفاهيم الإجرائية:

ونقصد بها جملة المفاهيم التي استثمرناها، في تحليلنا لبنية حوار الفصل الأول، من رواية ريح الجنوب، وتمس نوعين من المفاهيم:

مفاهيم تخص البنية الشكلية للحوار: اتكأنا فيها على مفاهيم التحليل الوظيفي للجملة، نلخصها في الآتي:

1-3-1 **الجملة البسيطة:** وهي الجملة المكونة من حمل واحد، قد تتخلله مكونات خارجية، تضاف اختياراً إلى يمين الجملة أو يسارها، وأهم أنماطها هي:

- الجملة المبتدئية: وتتضمن حملاً واحداً، يتقدمه مكون مبتدأ.
- الجملة الندائية: وتتكون من حمل واحد، يتقدمه أو يتوسطه أو يكون في آخره مكون منادى.
- الجملة المحورية: وهي الجملة التي يخلو حملها من المكونات الخارجية.

1-3-2 **الجملة المركبة:** وهي كل جملة تتضمن أكثر من حمل

واحد، وحسب هذا التحديد تكون صياغة الجملة البسيطة هي (ج[حمل] والجملة المركبة هي (ج[حمل1] [حمل2]...[حمل/ن].

1-3-3 الجملة الفعلية: وهي جملة ذات محمول فعلي، لا يعتد بالاسم الذي يسبق محمولها مهما كانت وظيفته[29].

1-3-4 الجملة الاسمية: وهي جملة ذات محمول غير فعلي، أي جملة يكون محمولها مركباً اسمياً أو وصفياً أو حرفياً أو ظرفياً.

هذه هي المفاهيم الأساسية التي رصدنا خلالها الخصائص البنيوية، أما المفاهيم التي اعتمدناها لرصد الخصائص التداولية، فنوجزها في الآتي[30]:

1-3-5 : المحور: تسند وظيفة المحور إلى المكون الذي يشكل مجال الحديث داخل الحمل، أو المحدث عنه داخل الحمل.

1-3-6 البؤرة: وتسند إلى المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية، والأكثر بروزاً في الجملة،، وهي نوعان: بؤرة جديدة: وهي التي تسند إلى المكون الحامل للمعلومة الجديدة التي يجهلها المخاطب. وبؤرة مقابلة: وتسند إلى المكون الحامل للمعلومة المتجادل في ورودها، كأن يشك المخاطب في ورودها أو يؤكدها أو ينكرها.

1-3-7 المبتدأ: وهو المكون الداخل على ما يحدد مجال الخطاب،، الذي يعتبر الحمل بالنسبة إليه وارداً، أي يكون المبتدأ خارج الحمل، بخلاف المحور الذي يكون داخله[31].

1-3-8 المنادى: هو المكون الدال على ما يشكل محط النداء في مقام معين[32].

9-3-1 القوة الإنجازية: تشمل دلالة جمل اللغات الطبيعية، زيادة عن مجموع معاني مكوناتها، ما يعرف بالقوة الإنجازية (Force Illocutionnaire) وهي إما أن تكون إنجازاً لخبر أو أمر أو استفهام أو وعد.. وهي صنفان:

- قوة إنجازية حرفية مدلول عليها بصيغة الجملة (خبر، أمر، استفهام، تعجب...) وهي ما تعرف في نظرية الأفعال اللغوية عند سيرل (Searle) بالفعل اللغوي المباشر)[33].
- وقوة إنجازية مستلزمة لا تعرف من صيغة الجملة الحرفية، وإنما يستدل عليها من مقامها، وهي ما تعرف بالفعل غير المباشر[34].

2 - الجانب التطبيقي:

ابتدأنا الجانب التطبيقي بتقطيع جمل حوار الفصل الأول، حيث أحصينا جمله ورقمناها، ثم صنفناها وفق منظور النحو الوظيفي إلى جمل اسمية وجمل فعلية، وبسيطة ومركبة، ثم حددنا أنماطها، مستخلصين بذلك الخصائص البنيوية للغة الحوار.

وانطلاقاً من هذه الخصائص، حددنا الخصائص التداولية المتمثلة في المقاصد والأغراض المختلفة ووظائفها التداولية.

2-1 الخصائص البنيوية:

بلغت جمل الفصل الأول ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين جملة، بلغ

عدد الجمل الاسمية فيها مائة وثمان وستين جملة، كان نصيب الجمل البسيطة منها مائة وثماني جملة.

وأما الجمل الفعلية فكان عددها مائة وخمس وستين جملة، منها ثلاث وتسعون جملة بسيطة، والجدول الموالي يلخص كل ما سبق:

نوع الجملة	بسيطة	مركبة	المجموع
اسمية	108	60	168
فعلية	93	72	165
المجموع العام	201	132	333

أما النسبة المئوية فيلخصها لنا الجدول التالي:

نوع الجملة	العدد	النسبة المئوية
جملة اسمية بسيطة	108	32,42
جملة اسمية مركبة	60	18,01
جملة فعلية بسيطة	93	27.92
جملة فعلية مركبة	72	21,62
المجموع العام	333	99,98

2-1-1 : الأنماط التركيبية:

نعني بالنمط شكل أو صورة القالب التركيبي، للجمل التي تكررت في بنية الحوار، وفيما يلي أمثلة للأنماط المتكررة، بحسب التصنيف الجملي السالف الذكر:

2-1-1-1 : أنماط الجملة الاسمية البسيطة: ونذكر من أهم أنماطها، الأمثلة الآتية[35]:

(8) هل أنت مريضة

(أ س)+س(ض)+مح[36]

(13) إنني مجنونة

إن+س(ضـ)+مح

(56) هذا الكوب لك يا نفيسة

س(مر(اشا)مح(مرح)+منـ

(64) إنه كوب جميل

إن+س(ضـ)+مح+ص

2-1-1- 2 : **أنماط الجملة الاسمية المركبة**: وأهم أنماطها المكررة نمطان يمكن التمثيل لهما بالجملتين التاليتين:

(320) أهنا مسلمون وهناك ملحدون

(ا س)حم1(جـ ا)ع+حم2(جـ ا)

(328) الرجال هنا كالوحوش يلتهمونك بأعينهم إن رأوك

حم1(ج ر)+(ج ش(ج ت)حم2(جـ ج ش)+أ ش+حم3(جـ ف ش)

2-1-1-3 : **أنماط الجملة الفعلية البسيطة**: وقد تكررت فيها الأنماط الممثل لها بالجمل الآتية:

(14) أبكي بلا سبب

مح(ف)+س(ه)+ص

(05) نفيسة أتبكين ؟

منـ+(ا س)+مح(ف)+س(ه)

(15) أنذهب يا خالة إلى المقبرة

(ا س)+مح(ف)+س(ه)+منـ+ص

(222) دفنا أخبارنا يا خالة

مح(ف)+س1(ضـ)+س2+منـ

2-1-1-4 : أنماط الجملة الفعلية المركبة: وأهم أنماطها النمطان الممثل لهما بالنمطين الآتيين:

(107) أود أن أرى الدنيا

حم1(جـ ف)[م]حم2(جـ ف)

(120) ليشرب منه الطير وينال المرحوم ثواب ذلك

(تع)+حم1(جـ ف)ع+حم2(جـ ف)

2-2: الخصائص التداولية:

رصدنا فيها الوظائف التداولية لبنية الحوار، وخصائص القوة الإنجازية لأفعالها اللغوية.

2-2-1: الوظائف التداولية:

طغت بؤرة المقابلة على وظيفة بؤرة الجديد في حوار الفصل الأول، الذي تميز بثلاث شخصيات محورية، هي شخصية العجوز

رحمة وشخصية نفيسة وأمها خيرة، وهذه بعض الأمثلة الموضحة لبؤرة المقابلة، في حوار الفصل الأول:

2-2-1-1 : بؤرة المقابلة: ونجدها مثلاً بين العجوز رحمة وبين خيرة أم نفيسة:

(49) لا شك أنك مسرورة بنفيسة إلى جانبك

(198) لم يكن مالك في يوم من الأيام عدواً لكم

كما نجدها بين خيرة والعجوز رحمة:

(51) لا، لا بأس الحمد لله على قدر الله

(52) لست أدري كيف تجدينها

بين العجوز ونفيسة:

(77) أنا والفخار إلى الأبد

بين نفيسة والعجوز:

(142) لا شك أنه سعيد مع الغنم

2-2-1-2 : بؤرة الجديد: كان ورود بؤرة الجديد قليلاً، بالقياس إلى بؤرة المقابلة، ويعود ذلك إلى أسباب فنية، سنذكرها في مكانها المناسب، من هذه الدراسة، وهذه بعض الأمثلة منها:

بين العجوز رحمة ونفيسة:

(56) هذا الكوب لك يا نفيسة

(60) وهذا الصغير لعبدالقادر

(61) أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً فهو لسي العابد

(62) وهذا المثرد لخيرة

بين نفيسة والعجوز رحمة:

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى

بين العجوز رحمة وخيرة:

(205) زليخة كانت أحب مخلوق إلى نفسه

بين خيرة والعجوز

(231) لكن مالكاً يا خالة لم يبد أبداً أنه كان خطيب زليخة في يوم من الأيام.

2-2-1-3 : **المحور**: ونذكر منه على سبيل المثال ما ورد في الجمل الآتية:

(50) ها هي ذي صارت امرأة كاملة من كل شيء

محور الحديث هنا هو نفيسة

(142) لا شك أنه سعيد مع الغنم

محور الحديث، هو رابح الراعي

(199) أنت غالطة

محور الحديث هو خيرة أم نفيسة

2-2-1-4 : **المبتدأ**: وردت وظيفة المبتدأ بكثرة، في حوار ابن

هدوقة، فقد واكبت أغلب الأنماط التركيبية، فمثلاً نجد مع الجملة البسيطة:

(14) كل شيء مع الإسراف، يضر. ومع الفعلية المركبة نجد:

(102) الدار، أغلقيها كما فعلت أنا

(110) كل السكان، يتركون مواشيهم ترعى المقبرة.

ومع الجملة الاسمية البسيطة:

(146) زيارة المقبرة هي التي أثرت فيك

(258) الطعام، أنا التي أعده يا خالة. والاسمية المركبة مثل:

(61) أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً، فهو لسي العابد

2-2-1-5 : المنادى: تكررت وظيفة المنادى أكثر من وظيفة المبتدأ، ويمكن أن نمثل لها بالأنماط التركيبية الموالية:

- جملة فعلية بسيطة، مثل:

(15) الله يسترك يا بنيتي

(31) تعالي يا خالة تعالي

- جملة فعلية مركبة، مثل:

(25) آه ! لست أدري كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماه

- جملة اسمية بسيطة، مثل:

(45) لا شيء يا خالة

(61) ما لك يا عزيزتي

- جملة اسمية مركبة، مثل:

(86) هو يا بنيتي سيدي حسن الشاذلي... الذي عرف الناس بها، وأول من شربها.

2-2-2 : القوة الإنجازية: تنوعت الأفعال اللغوية في بنية حوار الفصل الأول، بين الاستفهام والنفي والأمر والقسم، وفيما يلي نعرض بعض نماذجها الحرفية والمستلزمة:

2-2-2-1 : الاستفهام: يلاحظ أن فعل الاستفهام كانت له حصة الأسد على بقية الأفعال الأخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد رجحت كفة القوة الإنجازية الحرفية للاستفهام على قوته المستلزمة، وهذه بعض أمثلة الاستفهام الحرفي:

(99) وأنا، أأذهب معكما أم لا ؟

(100) والدار، لمن نتركها ؟

(112) لماذا لا يقيمون سياجاً حول المقبرة؟

(124) كم مضى على وفاة خالي لخضر يا خالة؟

ومن أمثلة الاستفهام ذي القوة الإنجازية المستلزمة، نذكر ما يلي:

(174) كيف أعودها على العمل ؟ وغرضه هو الحيرة.

(175) كيف أعود من بلغت الثامنة عشرة ؟ والغرض منه اليأس.

(204) من ذا يستطيع أن يتسبب في مقتل أعز الناس لديه ؟ والغرض منه الإنكار.

2-2-2-2 : **النفي**: ومن أمثلته:

(25) آه ! لست أدري كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماه ؟ وغرضه إظهار الحيرة والحسرة.

(111) لم يحترموا الأحياء فضلاً عن الأموات. وغرضه الاستقباح والاستهجان.

2-2-2-3 : **الأمر**: ومن أمثلته:

(26) قومي واغسلي وجهك واطردي عنك الوسواس يا بنيتي. وغرضه المواساة والتسلية.

(173) عوديها أنت على العمل يا خيرة. وغرضه تقديم النصح والإرشاد.

2-2-2-4 : **الشرط**: نسبته قليلة: ويمكن أن نمثل له بما يلي:

(27) لو كنت تصلين يا نفيسة لما شعرت بالضيق. وغرضه العتاب واللوم.

(129) مهما كانت الحياة فهي خير من الموت. وغرضه الحث على التفاؤل والصبر على مكاره الحياة.

(332) وإذا لم يعجبنا طعامك فأي طعام يعجبنا. والغرض منه إظهار اللباقة وحسن المجاملة.

2-3 : الخصائص الفنية:

لعل استخلاصنا لبعض الخصائص البنيوية والتداولية، قد تكون لنا مقدمة صحيحة، لاستخلاص بعض الخصائص الفنية لبنية الحوار في رواية ريح الجنوب، من خلال فصلها الأول.

وأول ما يلاحظ في هذا الفصل، هو طغيان بؤرة المقابلة، في الحوار الدائر بين الشخصيات المحورية الثلاثة: العجوز رحمة ونفيسة وأمها خيرة.

ولجوء الكاتب في رأينا إلى بؤرة المقابلة، له ما يبرره فنياً، فهي تلائم شخصيات الحوار، من جهة، وتصور بواقعية كبيرة المعلومات المعروفة بينها ؛ إذ لا تتبادل المعلومات الجديدة إلا نادراً، وكيف السبيل إلى الجديد في فضاء (دشرة)، يكتنفها السكون من كل جانب، ويبلغ فيها الصمت أقصاه، عندما تنعدم حركة الرجال (الذين تسوّقوا)، وتكون حركة النسوة (شخصيات الحوار) باتجاه المقبرة، عندها تصبح (الدشرة) - لولا ناي رابح الراعي - مقبرة حقيقية.

إن هذا الجو الكئيب بصمته القاتل، جعل نفيسة تتساءل:

(128) ما الفرق بين حياتي وموتي. لكن العجوز رحمة التي ألفت ذلك السكون المميت، ترد عليها:

(129) مهما كانت الحياة، فهي خير من الموت.

وقد نجح الكاتب فعلاً، في توظيف بؤرة المقابلة، حيث رسم

لنا بدقة وواقعية معاناة نفيسة الكبيرة، من سجن هذه القرية الذي فرض عليها التواصل في إطار بسيط جداً، لا يعدو أموراً بسيطة، معروفة ومألوفة، فإن هي خرجت عن هذا المألوف، انقطع خط الاتصال، كما حدث فعلاً مع أمها:

(25) آه ! لست أدري كيف أشرح لك، ما أشعر به يا أماه.

لابد إذن من الرجوع إلى المألوف المعروف في القرية، فإن تجاوزت نفيسة ذلك:

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى

ردت عليها العجوز رحمة التي ألفت المنظر:

(110) كل الناس يتركون مواشيهم ترعى المقبرة

فكأن لسان حالها يقول: لا داعي للإدانة، وإلا كان علينا أن ندين كل الناس الذين ألفوا هذا المنظر وتعودوا عليه.

وتعضد وظيفة المنادى التي تكررت كثيراً، وظيفة بؤرة المقابلة، في جعل لغة الحوار لغة عادية جداً، تكثر فيها الوظيفة الانتباهية، التي تهدف إلى المحافظة على استمرار الحديث، حتى لا ينقطع. يضاف إلى ما سبق غلبة الأفعال اللغوية ذات القوة الإنجازية الحرفية، يظهر ذلك أكثر في أغراض الاستفهام التي كانت عادية مباشرة، تعكس لغة بسيطة عادية، لا أثر فيها للخيال أو الصور الفنية، وحتى الأفعال اللغوية ذات القوة الإنجازية المستلزمة - مع قلتها - لم تخرج عن استلزام اللغة العادية، ذات البعد التواصلي المحض.

والخلاصة التي يمكن أن نخرج بها في النهاية، هي أن الكاتب في رأينا قد نجح فنياً في استنطاق شخصيات الحوار من الداخل، دون أن يملي عليها شيئاً من أفكاره، فحقق بذلك هدفه الفني ؛ إذ رسم لنا من خلال حوار تلك الشخصيات واقع القرية أو (الدشرة) المتردي الغارق في التخلف والأمية والتقاليد البالية.

خاتمة:

حاولنا في هذه الدراسة المتواضعة، أن نستثمر بعض مفاهيم نظرية النحو الوظيفي، هدفنا من خلالها أن نلفت نظر النقاد ودارسي الأدب، إلى هذه النظرية الحديثة التي أصبحت - في رأينا - مرشحة أكثر من النظرية التوليدية التحويلية، لفتح آفاق جديدة، في مجال تحليل الآثار الفنية وتفسيرها.

فكان لابد من جانب نظري، قدمنا فيه بعض المفاهيم الأساسية، التي قام عليها الجهاز الواصف لتلك النظرية، في نموذجيها الأول والثاني، كما قدمنا تعريفات مختصرة للمفاهيم الإجرائية، التي وظفناها في الدراسة التطبيقية، وكانت طبيعة المداخلة، تفرض علينا أن نعرض هذه المفاهيم الأساسية أو الإجرائية، بأسلوب برقي.

أما الجانب التطبيقي، فقد حاولنا أن نرصد فيه خصائص البنية الصورية للحوار، متفاعلة مع خصائص بنيته التداولية،

لنستخلص من ذلك الخصائص الفنية للغة الحوار، التي بدا لنا أن الكاتب اختارها عن وعي، ليرسم لنا بصدق فضاء (دشرة) يلفها السكون والصمت والتخلف من كل جانب.

ثبت الرموز

(ا س): استفهام

(ا شا): اسم اشارة

(أ ش): أداة شرط

(تع): تعليل

(جـ ا): جملة اسمية

(جـ ف): جملة فعلية

(ج ر): جملة رئيسية

(ج ت): جملة تابعة

(ج ش): جملة شرطية

(جـ ف ش): جملة فعل الشرط.

(جـ ج ش): جملة جواب الشرط

حم: حمل

حم1: الحمل الأول، حم2: الحمل الثاني...

مح: محمول

س: الموضوع

س1: الموضوع الأول (فاعل عادة)

س2: الموضوع الثاني (مفعول)

ص: مكون خاص باللواحق

(ض): ضمير منفصل

(ضـ): ضمير متصل

(ہ): ضمير مستتر

(ف): فعل

ع: حرف عطف

[م]: علامة الاندماج

مر: مركب

مرح: مركب حرفي

مر(اش): مركب إشاري

مب: مبتدأ

منـ: منادى

الهوامش

1) عبدالحميد بن هدوقة: ريح الجنوب. ط5. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1970.

2) عبدالحميد بن هدوقة (1925-1996): من رواد الرواية العربية الجزائرية، تجاوزت شهرته الحدود الوطنية، فهو يحتل مكانة مرموقة بين روائيي المشرق والمغرب والعالم. ترجمت رواياته إلى عدة لغات: كاللغة الفرنسية والروسية والألمانية والإسبانية والهولندية والصينية... وقد حولت رواية ريح الجنوب سنة 1976 إلى فيلم سينمائي، ولقي الفيلم نجاحاً باهراً مثل الرواية. للكاتب عدة أعمال فكرية وأدبية، من شعر وقصة قصيرة ورواية، من رواياته: **ريح الجنوب**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1970 (الرواية طبعت عدة طبعات). **نهاية الأمس**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1975. **بان الصبح**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983. **الجازية والدراويش**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983. **غداً يوم جديد**. دار الأندلس. الجزائر 1992.

3) سمون ديك: عالم لغوي هولندي، يعمل مع فريق من الباحثين، منهم الدكتور أحمد المتوكل، ظهرت نظريته النحوية الوظيفية سنة 1978 في مؤلفه الموسوم بـ: النحو الوظيفي.

4) أحمد المتوكل: باحث وأستاذ جامعي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط، قسم اللغة الفرنسية، ناقش في 1980/10/31 أطروحة دكتوراه دولة موسومة بـ: (Réflections sur La Théorie de la signification dans la pensée lin-guistique Arabe) بإشراف (A.J. Greimas)، وطبعت سنة 1982، وله عدة أبحاث في إطار نظرية النحو الوظيفي، نذكرها فيما بعد في الهوامش القادمة.

5) هي قرية قرب دائرة المنصورة (بولاية برج بو عريريج) تدعى (الحمراء) وهي مسقط رأس كاتب الرواية، ولد فيها يوم 9 جانفي سنة 1925.

6) تنظر كتب النقد القديمة بصفة عامة، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني، والكشاف للزمخشري بصفة خاصة.

7) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

سعيد حسن بحيري: علم لغة النص. الشركة المصرية العالمية للنشر. بيروت 1977.

صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. الشركة المصرية العالمية للنشر. بيروت 1996.

الأزهر الزناد: نسيج النص. المركز الثقافي العربي. ط1. بيروت 1993.

8) نفسه. المراجع السابقة.

9) Simon Dik: Functional Grammar North Holland Amsterdam 1978.

10) ينظر أعمال ديك:

Functional Grammar - 1978: مرجع سابق.

Studies in Functional Grammar. london. Academic Press - 1980.

Idioms in a Funnctional Grammar. University of Amsterdam - 1988.

وأعمال الدكتور أحمد المتوكل:

1985 - الوظائف التداولية في اللغة العربية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1986 - دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1987 - من البنية الحملية إلى البنية المركبية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1988 - أ: من قضايا الرابط في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

1988 - ب: قضايا معجمية: المحمولات المشتقة في اللغة العربية. اتحاد الناشرين المغاربة. الرباط.

1988 - ج: الجملة المركبة في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

11) Simon Dik: The Theorie of Functional Grammar Dordrecht; Foris 1989.

12) ينظر أعمال ديك:

a: The Theorie of Functional Grammar 1989.

b: Relational reasoning in functional Grammar in Connolly. S.C. (eds). 1989.

c: Functional Grammar computational model of the natural language user In Connolly. S.C. (eds). 1989.

وأعمال أحمد المتوكل:

1989 - اللسانيات الوظيفية: منشورات عكاظ. الرباط.

1993 - أ: البنية والوظيفة: منشورات عكاظ. الرباط.

1993 - ب: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. ط1. الرباط.

1995 - قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط.

13) ينظر مقدمات أعمال (ديك) أو (المتوكل)، فيها دائما تذكير بالمبادىء الأساسية لنظرية النحو الوظيفي.

14) ينظر أحمد المتوكل: البنية والوظيفة. مرجع سابق ص: 9.

15) ينظر أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق.

16) نفسه.

17) نفسه.

18) ينظر أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. مرجع سابق.

19) ينظر نايف خرما وعلي حجاج: اللغات الأجنبية، تعلمها وتعليمها. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1988.

20) ينظر أحمد المتوكل: من البنية الحملية إلى البنية المركبية. مرجع سابق.

21) نفسه.

22) نفسه.

23) ينظر (ديك): The Theorie of Functional Grammar مرجع سابق.

24) أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق. ص: 23.

25) أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. مرجع سابق. ص ص: 8، 9.

26) نفسه. ص: 11.

27) نفسه. ص: 12.

28) أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية.. ص: 24.

29) ينظر أحمد المتوكل: الجملة المركبة في اللغة العربية. مرجع سابق.

30) ينظر أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. مرجع سابق.

31) نفسه.

32) الوظائف التداولية في الحقيقة خمس وظائف، هي: المحور والبؤرة والمبتدأ والمنادى والذيل، لم نعرف وظيفة الذيل، لأنها غير واردة في جمل الحوار.

33) الجلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية. تر: محمد يحياتن. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1992. ص: 25.

34) نفسه. ص: 29.

35) كل الأرقام الموجودة (بين قوسين) قبل الجمل، تشير إلى رقم الجملة في التقطيع الذي أجريناه، على حوار الفصل الأول من رواية ريح الجنوب.

36) ينظر ثبت الرموز في الآخر.



السردي والأسلوبي

في

الرواية العربية

سامي بالحاج علي

1 - الأسلوبي: الحكمة:

1) تعريفات:

إن المقارنة بين التعريفات التراثية للحكمة والتعريفات المعاصرة تثبت أن النظرة القديمة أكثر إطلاقاً وتعميماً فهي لا تحصر الحكمة في أسلوب فرد واحد في حياته لأنها قاعدة ينبغي أن يتبعها كل الناس و«كل طالب حق». والحكمة لا تستند في صدقها على نظرة فرد بل هي شاملة ومطلقة وملزمة. كما أن الحق الذي تصوغه ملزم وشامل. إن الحكمة في المنظور التراثي هي قواعد توجه سلوك الناس، لكنها في المنظور المعاصر صياغة معبّرة عن طريقة في الحياة. وقد يفسّر هذا الاختلاف بارتباط الحكمة بالحقيقة من جهة وبارتباطها بالمنفعة المتحقّقة منها من جهة أخرى. ولقد توصلت بواعث «النّسبية» في العصور الحديثة إلى تغيير النظرة للحق ولقواعد السلوك والأخلاق[1] لكن تبقى نقاط اتفاق كبرى بين الحكمة التراثية القديمة والحكمة المعاصرة لتشكّل خصائص ملازمة للصياغة الحكميّة في تجليّاتها الأدبيّة.

2) في التراث:

تحفظ كتب التراث ومن بينها القواميس عبارات مثل

«حكيم العرب» «وحكماء العرب»[2]. وهي تحيل على ما كان للحكمة من اعتبار في المحيط الثقافي العربي. فإذا ارتبطت الحكمة بالشعر وقيل عن شاعر بأنه حكيم مثلما هو الأمر لزهير بن أبي سلمى مثلاً، فذلك يعني منزلة في الشعر ومرتبة عند العرب جعلت منه طبقة واحدة اختصّت «بحولياته» وبحكمه. ولعل الأمر لا يختلف كثيراً في الخطب. فقسّ بن ساعدة وأكثم بن صيفي اللّذان استطاعا أن يثبتا صوتهما رغم دواعي النسيان المتضافرة ضدهما مجسّمة في أهم مصادر الدين الجديد: بلاغة قرآنه وخطابة نبيّه، لم يكن ليمكنهما ذلك لولا حكمهما المنثورة في سجعهما وخطبهما التي علّقت بالأذهان ودوّنت - حين كتب لأدبيات الجاهلية أن تدوّن - نزراً يسيراً من خطابة إلى جانب فيض غامر من الأشعار والأخبار.

وهذا دليل على «ولع بالحكمة " عند العرب سببه كما شرح أحمد أمين أنّ الحكم: «نوع يتفق مع الذوق العربي فهو أشبه شيء بالأمثال العربية والجمل القصيرة ذوات المعاني الغريزة التي أولع بها العرب وهي نتيجة تجارب كثيرة تركّز في جمل بليغة والعقل يميل إليها»[3]. لكن الذّوق وحده قد يتقبّل الحكم ويثمنّها دون أن يصل إلى إبداعها وشحنها. فالحكم وليدة الحياة الزاهرة المتضاربة . ولعل ذلك ما يفسّر تنامي ظاهرة الحكمة الأدبية مع الخط التاريخي التصاعدي للأدب العربي. ففي الأدبيات الجاهلية أحب الشاعر العربي: «أن يرصّع قصائده ومراثيه وحتى أهاجيه بأمثال وحكم مستمدّة من رصيد مشترك أو منتزع من تجاربه

الخاصّة» كما يقول بلاشير[4]. لكن تلك الحكمة - كانت - لا «تتجاوز الفطرة السليمة»[5]. وكانت نادرة وتختص «بالفقر التأمّلي» حسب عبارة الباحث نفسه. ولقد تطوّرت الحكم الأدبية كمّا وكيفاً أثناء الفترات التاريخية اللاّحقة. فعرفت أوجها مع «العصر الذهبي» للحضارة العربية. وميّزت إبداعات أشهر الأصوات الشعرية والنثرية طيلة هذه الحقب من تاريخ الأدب[6].

3) النّقد القديم:

ولا شك أنّ النقد الأدبي لم يغفل ظاهرة الحكمة لا قديماً ولا حديثاً؛ فقاربها وتناولها ضمن أبحاث التنظير والتطبيق والتأريخ. ولا يخرج النقد العربي عن هذا الإعتبار حتى في قديمه. فلقد أرّخ للحكمة وحاول تجميعها في مصنّفات خاصة بها ونظّر لها ضمن تعرّضه للإعجاز القرآني وتأسيسه لعلوم البلاغة. وتعامل معها بالنقد أثناء تصدّيه للقول الأدبي نثراً وشعراً[7]. ولعلّ إبداع الحكمة ونقدها كنقطة تركيز هو الذي جعل رجيس بلاشير يعتبر الحكمة ميلاً عربياً خالصاً. فيقول «الظاهر أن هذا الميل للصيغ المقتضبة بل الغامضة غائص في أعماق الروح العربية تساعده وتوجهه عبقرية اللغة العربية»[8] ولا يمنع هذا الميل العربي للحكمة كونه نزعة إنسانية عامة. فكل الناس كما يقول محمد حسين هيكل: «مشوّقون إلى الحكمة يلتمسونها في الأمثال وفي الشعر وفي كلام جميل حسن المدخل إلى النفس»[9].

ولعل أوّل من تناول الحكمة في قول نقدي رابطاً بينها وبين

فنون الأدب القولي هو الرسول صلى الله عليه وسلم في حديثه: «إن من الشعر لحكمة»[10]. ولقد ظلّ التناول النقدي محصوراً في أمثال عبارته: أي مجرد تعليقات لا تصل إلى أن تكون عملاً نقدياً متكاملاً. لكنه وصل إلى مرتبة عالية في المصنفات البلاغية وكتب التفسير. ويحصر الجرجاني الإجادة في الأشعار في ما تتضمنه من صيغ حكمية . فيقول: «خير الشعر ما دلّ على حكمة يقبلها العقل... وموعظة تروّض جماح الهوى»[11] ويركّز على هذا المبحث عند تناوله للتمثيل لأنه: «ينقل النفس من الشيء المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة»[12]. ويتفطّن بذلك إلى خاصية في القول الحكمي هي انتقاله من مستوى الأحداث العارضة إلى مستوى القيم الخالدة واعتماده في الإقناع بذلك إلى بديهة مألوفة من عالم الحواس أو الحياة العادية. ويتعرّض صاحب البرهان إلى كثرة الأقوال الحكمية المثليّة وتأثيرها الأدبي. فيقول: «فأمّا الحكماء والأدباء فلايزالون يضربون الأمثال ويبيّنون للناس تصرّف الحوال... ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً وأقرب مذهباً»[13]. ويوافقه في ذلك ابن رشيق : «المثل السائر في كلام العرب كثير نظماً ونثراً وأفضله أوجزه وأحكمه أصدقه»[14]. ولعل هذه القولة خير دليل على تداخل الحكمة والمثل. ففي تعريفاتهم للمثل اقتراب كبير من الحكمة مثل تعريف النظام الذي يحدد الخصائص الفنية للمثل فيقول «تجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكَلِم إيجاز اللفظ وإصابة المعنى

وحسن التشبيه وجودة الكناية فهو نهاية البلاغة»[15]. أمّا ابن المقفع وهو أوّل المصنفين في الأدب الحكمي فيقول عن المثل: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وآنق للسمع وأوسع لشعوب الحديث»[16].

4) النقد الحديث:

ويسير النقد الحديث أشواطاً أبعد في التنظير والتناول النقدي للظاهرة الأدبية عموماً وللحكمة الأدبية على وجه الخصوص. والحق أن الحكم الشعبية لقيت من الاهتمام النقدي الدارس أكثر مما لقيت أختها الفصيحة. فعلى صعيد التنظير اختلف الدارسون بين اعتبار القول الحكمي جنساً أدبياً أو تنزيله كشكل بلاغي يتحقّق ممتزجاً بجنس أدبي أو آخر مؤدياً وظائفه داخله شعراً كان أو نثرا روائياً أو مسرحياً. فعبدالفتاح كيليطو يصر على أنه جنس أدبي من أجناس السرديات العربية ينتمي «لنمط الخطاب التعليمي» ويدرج ضمنه النصوص الممثلة لأجناس «الموعظة» و«الحكمة». وأوضح في دراسته انبناء «المثل» على عنصرين الأول سرد لحكاية والثاني حكمة «لولاها لما رويت الحكاية»[17]. ويجعل الحكمة في حد ذاتها ذات أسلوبين: الأول: تقريري موغل في التجريد العقلي أما الثاني فهو محسوس ويعتمد خاصة على التمثيل ويمكن اعتبار حكمة نجيب محفوظ «الفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق»[18] مثلاً للأسلوب الأول وحكمته: «الرنين الأجوف لا يصدر عن إناء ممتلئ»[19] مثلاً للأسلوب الثاني. أما بقية المهتمين بأجناس الأدب من النقاد

العرب المعاصرين فيميلون إلى اعتبار الحكمة شكلاً بلاغياً مشتركاً بين الآداب العالمية ويرتبط بمعظم الأجناس الأدبية وإن اقترب من بعض الأجناس دون أخرى. فهو عند محمد مندور أقرب إلى الجنس التعليمي من الأجناس الشعرية الأربعة: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي[20]؛ أما الدكتور عبدالسلام المسدي فيحصر الأجناس الأدبية في فن الخطبة وفن الخبر وأدب الأغاني وفن المقامة وأدب الرحلة وأدب المرايا وأدب الأمثال وفن الوصية. وواضح أن القول الحكمي يتواجد في كل هذه الأجناس الخاصة بالأدب العربي لأن «الآداب الإنسانية تختلف من حيث نمط الأجناس السائدة ومعايير تصنيفها»[21]. ويحاول الدكتور محمد الهادي الطرابلسي من جهته تصنيف الأجناس الأدبية العربية ويتواجد «القول الحكمي» في جل الأجناس التي ذكرها ويقترب أكثر إلى «أدب الأمثال» لأن القصة فيه: «تفضي إلى مثل معين يكون كملحة الختام وعبرة الأيام»[22].

وفي الدراسات النقدية التطبيقية اهتم النقاد بالحكمة كغرض شعري عند تناولهم بالدراسة عصراً أدبياً أو شاعراً أو غرضاً. واهتموا أيضاً بأدب الأمثال والحكم وخاصة بالحكمة المثليّة أثناء دراستهم للسرد العربي القديم. يتجلى ذلك في دراسات عبدالفتاح كيليطو والبشير المجدوب[23] وتوفيق بكّار[24] عن «كليلة ودمنة» و«ابن المقفع». ونادرة هي الدراسات التي تتعرض للحكمة في الخطب أو المقامات. وعموماً فإن الرصيد الأكبر كان للحكمة الشعرية تتلوها الحكمة المثلية. ويكاد

يخلو الأمر من تناول نقدي للحكمة القصصية خارج حكايات ابن المقفع ويظهر أن النقد الحديث قد تفطّن إلى أن الشكل القصصي في «كليلة ودمنة» لا يتوافق مع الطابع الحكمي. فيقول المجدوب عن ذلك: «يحتل التفكير وخاصة التفكير الحكمي حيزاً كبيراً... مما يضفي على الكتاب طابعاً من التجريد والجفاف لا يتفق وأصول القصة الفنية مما يدخل شيئاً من البطء على الحركة وسياق الأحداث»[25].

11 - السّردي والأسلوبي:

1) الحكمة والرّواية:

إن التعارض بين أصول القصة الفنية والطابع الحكمي المجرد لا يمنع من نجاح الفنان في التوفيق بينهما إذا تمكن من أدائه الفني واستطاع توظيف الأقوال الحكمية في سياقه القصصي. وإذا كانت أشكال هذا التوظيف قد درست في الكتابات السردية القديمة فإن الرواية وهي أبرز أجناس القص في العصر الحديث تنتظر تناولاً نقدياً يقف على وظائف الحكم داخلها. ولئن شهدت الرواية الغربية ممارسة نقدية من هذا النوع تنظيراً وتطبيقاً فإن الرواية العربية تفتقر بحوثاً مستقلة عن هذا الجانب وعن الجماليات اللغوية بصفة عامة. ولقد أقبلت الموجة «الجديدة» متمثلة في الدراسات الأسلوبية واللسانية لتغطي جوانب من هذا النقص، دون أن يصل الأمر إلى تناول الصيغ الحكمية في إطار عام يشمل الرواية العربية ككل أو في إطار خاص يعنى بروايات

مؤلف بعينه وهو ما ينطبق - على الأخص - على الدراسات النقدية المتناولة لأدب نجيب محفوظ رغم وفرتها.

2) الأسلوبي والسردي عند نجيب محفوظ:

الحكمة - كما سبق القول - ظاهرة أسلوبية طالما تواجدت في الشعر العربي قديمه وحديثه. واهتم بها النقد ضمن دائرة الدراسات عن الشعر. لكن الزمن الأدبي العربي قد تغير أو ينبغي له أن يفعل. لقد ولّى زمن الشعر ليحل زمن الرواية. وإذا كانت الظاهرة الحكمية قد لعبت وظائف وأدواراً هامة في زمن الشعر تحقق منها واستقصاها من درسها أثناء تصديه للشعر العربي؛ فإن تساؤلاً مشروعاً يطرح نفسه حول ما يمكن أن تلعبه الظاهرة الحكمية في زمن الرواية . اقتضت الإجابة أن تخوض في مجال أوسع يعنى بالتقاءات وتقاطعات الأسلوبي مع السردي في الكتابة الروائية العربية . وكان لابد من مدوّنة تمكّن من مجال تطبيقي قادر على أن يعكس في آن واحد استمرار تواجد الحكمة كظاهرة أسلوبية واحتلال الرواية مساحة أكبر في الساحات الأدبية والثقافية العربية. ومن هنا وقع الاختيار على نجيب محفوظ. وانحصر البحث في أعماله المبكرة والذائعة تنبيهاً إلى مواطن الجدة في محاولة البحث وحرصاً على الاستفادة من الوفرة النقدية التي صاحبت - ومازالت تصاحب - هذه الأعمال. وأملت فرضية التقاء ما بين الحكمة و«الرواية الذهنية» على وجه الخصوص عناية أكبر بما كتبه نجيب محفوظ من أعمال ذهنية. هذا الالتقاء قد يفسر باشتراك في التأمل الذهني الفلسفي. ولذلك وقع

الاختيار على ثلاثة روايات «ذهنية» هي اللص والكلاب (1961) والشحّاذ (1965) وثرثرة فوق النيل (1966). وربما دفع العمل بقولة المتنبي «بضدها تتميز الأشياء» إلى اختيار رواية تاريخية هي «رادويس» (1943)، ورواية اجتماعية هي «القاهرة الجديدة» (1945) وكان الهدف هو الوقوف على حضور الحكم وتبيّن وظائفها داخل الرواية الذهنية مقارنة بالمراحل الروائية السابقة خاصة أن الروايات المختارة يصدق عليها ويشملها التقسيم الثلاثي لمسيرة نجيب محفوظ الروائية (تاريخية - واقعية - ذهنية).

ينبني العمل إذن على ثلاثة أقطاب: حكم، وروايات، وكاتب. والمطلوب أن يقع التحقّق من الفرضيات الممكنة حول علاقات جامعة بين هذه الأقطاب الثلاثة. الحكم هي جمل مقتضبة غزيرة المعاني معبرة عن خلاصة تجارب وخبرات في الحياة تصاغ في شكل قاعدة مجردة شمولية مطلقة ذات جمالية أسلوبية مؤثرة. والقول الحكمي يتميز بمفارقات متعددة تجعله مختلفاً عن «القول العادي» ليصبح قولاً أدبياً يصدق عليه ما اعتبره النقاد مقومات للأدبية صوتياً وتركيبياً ودلالياً.

أما الرواية فهي جنس سردي حديث وافد على الثقافة العربية تواضع النقد على تناوله ضمن ثنائية الحكمة والخطاب. ولم تخل أية مقاربة نقدية للرواية - غربية وعربية - من تناول لما هو أسلوبي ضمن هذا الجنس السردي . أما الاهتمام بالحكمة كشكل أسلوبي بلاغي داخل المجال السردي الروائي... فمبحث

أوشك بعضهم على مقاربته دون أن يصل الأمر إلى درسٍ نقدي متكامل. اقتربت أطروحات تودورف TODOROV وباختين BAKHTINE في مجال التنظير من المسألة. الأول عند تصديه لمستويات الكلام في العمل الروائي والثاني عند تطرقه لانفتاح الشكل الروائي ووقوفه على الحوارية. واقترب غيرهم من المهتمين بالتناص في تناول الحكمة دون أن يفردوا لها بحثاً مستقلاً. وعلى صعيد التطبيق النقدي تناول باختين الحكم في دراسته عن دوستويفسكي ويبدو أن النقد العربي - على حد علم الباحث - خالٍ من دراسة للحكم ووظائفها في الأعمال الروائية العربية رغم إسهاب النقاد العرب في تمحيص الطابع الحكمي في السرديات العربية القديمة خاصة كتاب «كليلة ودمنة». يهتم البحث إذن بسد هذا النقص قدر جهده داعياً إلى إيلاء التعالق بين الأسلوبي والسردي ما يستحقه من العناية النظرية والتطبيقية. ابتدأ العمل باستخراج الحكم من الروايات المختارة للوقوف على تواترها وتحديد وظائفها في الحكاية والخطاب واستنطاق دلالتها على خصائص الكتابة عند نجيب محفوظ وعلى مدى تأثرها بعوامل تكوينه الفكري وبمواقفه الاجتماعية والسياسية والأدبية.

كشف الاهتمام بحضور الحكم عن تواتر لتواجد القول الحكمي بمعدل ثلاثين حكمة في كل رواية وأسفر استخراج الحكم من مضامينها عن مائة وخمس وخمسين حكمة وقعت دراستها حسب *أنواعها* **ومصادرها ودرجة إبداعها وطبيعتها ومضامينها.**

يتبين أن القول الحكمي سمة ملاصقة لقلم نجيب محفوظ

يكثر بكثرة المكتوب ويسير إلى تنام مطرد كلما تقدم الرجل في مسيرة التأليف معتمداً في المقام الأول على الإبداع الذاتي أكثر من تضمين أقوال حكمية موروثة جاهزة. وإذا ما تعامل نجيب محفوظ مع هذا الموروث فهو يعمد غالباً إلى تحويره نزولاً عند اختيار لغوي أو كشفاً لقيم ممتهنة أو تصحيحاً لمدلول منقود. ولم يمنع ذلك من حضور حكم جاهزة كان للمصدر الاشراقي أساساً حظ الاغتراف الأوفر منه، يليه المصدر الأدبي - الشعر العربي القديم - ثم المصدر الشعبي الذي لا يحضر إلا في الرواية الذهنية ملتصقاً بمواقف المداهنة والمسايرة الهاربة إلى العموميات في حين ارتبط المصدر.... بحضور نماذج دأب نجيب محفوظ على تصويرها وتوظيفها مثل النموذج الصوتي (المجدوب/ الدرويش/ الشيخ القطب ...) ونموذج التقليدي المتزمّت . وارتبط المصدر الأدبي بتوظيف خاص جعل من حكمه في الغالب قناعاً للمناورة والمداورة وقد حدّدت الحكم الجاهزة كلها موقفاً من الموروث القيمي السائد قد تتجاوز دلالته الإطار الروائي ليشمل زمن الابداع والرؤية الإيديولوجية للكاتب. فرغم الاعتقاد الراسخ بأن نجيب محفوظ روائي حارات وروائي «الطبقة الوسطى» ورغم الانتماء الأدبي للمدرسة الواقعية ورغم الانفتاح المبكر على التاريخ والإنصات المرهف للفئات المهمّشة المسحوقة، توحي الحكم الجاهزة بقطيعة وترفّع وإدانة ويقع التعويل الأكبر على الحكم المبدعة أو المحوّرة. إن نجيب محفوظ يستنكف بقدر من عامية الحوار والكتابة.. ويترفّع على عامية الحكمة لأنه لا يصوغها عبر من

يصورهم.. بل يعوّل على فكره وكدّه في إلحاقها بهم.

وتتميز حكم نجيب محفوظ المستخرجة من الروايات الخمس بأن أغلبها من السانح الممكن تناوله وتطويعه. وهو ما يؤكّد «وسطية» في اللغة والفكر تحدّث عنها نقّاده. ويظهر أنها شملت درجة إبداع الحكم. لقد اختصت الرواية الذهنية بحكم عالية مؤثرة تصاعدت على حساب الحكم التقليدية والسانحة لأن نجيب محفوظ تخلى فيها عن الفصاحة والجزالة بغية معايشة اللغة ومماثلتها للمتخيل المعيش داخل الرواية. ومن مميزات الرواية الذهنية أيضاً احتفاؤها الكبير بالحكم الإشكالية والإنطباعية بعد أن كان نصيب الأسد في الحضور والتواتر لصالح الحكمة النقدية والمبدئية. ويفسّر ذلك بتوظيف نقدي وعظي للعمل الروائي تخلّي المؤلف عن سفوره ووضوحه في أعماله الذهنية وإن حافظ على النقد المتشائم الحزين سواء أكان نقداً لفكر أم نقداً لمجتمع.

وفيما يخص مضامين الحكم طغى المضمون الفلسفي منذ الأعمال الأولى وتلوّنت كل مرحلة بحضور كثيف للحكم المناسبة لم رحلتها ومضمونها مع استمرارية للشاغل الذهني الفلسفي وللبعد النفسي تأكيداً على اهتمام نجيب محفوظ بأبعاد وأعماق الشخصية الروائية، وعلى تأثير تكوينه الفلسفي في إبداعه الروائي.

3) الحكمة - الحكاية - الخطاب:

استناداً إلى مقترحات أصحاب المناهج البنيوية أثناء

دراستهم للرواية أمكن التميز بين الحكاية والخطاب، وأمكن الوقوف على مدى مساهمة الحكمة كظاهرة أسلوبية في مقاربة الشخصية الروائية وبناء الأحداث والنهوض بوظائف القص. واستتبع ذلك أن تكون للحكمة علاقة بالزمن وصيغ السرد ولغة الكتابة.

تختص الرواية الذهنية بأن الحكمة فيها تتعلق بالشخصية المحورية فتلم بأبعادها فكراً ونفساً وعلاقات، مقابلة بين ماضيها وحاضرها مساهمة في لعبة/ تقنية المتقابلات والمتوازيات والنقائض ولعبة تشظية الشخصية المحورية وإثراء تنميطها لتؤدي ما في الرواية من أغراض ودلالات نقدية تحليلية للفكر والمجتمع. فميّزت الحكم بين المستويات الثلاثة من قضية العبث المطروحة في الروايات الثلاث:

- اللص والكلاب: مقاومة خارجية للعبث.
- الشحّاذ: معاناة ومقاومة داخلية للعبث.
- الثرثرة: استسلام للعبث ومقاومة للجديّة.

واستطاعت بعض الحكم أن تعبر عن الاشكال المركزي المؤرق للشخصية كما هو الأمر في الشحّاذ مثلاً. والخلاصة أن ثلاث دلالات تؤطر علاقة الحكمة بالشخصية الروائية وهي:

- الحكمة = الشخصية (الرواية السياسية والاجتماعية).
- الحكمة < الشخصية (الرواية الذهنية والاجتماعية).

- الحكمة > الشخصية (الشحاذ: حكمة واحدة تسيطر على الشخصية وتبعث بحثها عن هويتها).

أما عن علاقة الحكمة بالبحث الروائي فتتميز الرواية الذهنية بتواجد مكثف للحكم في مرحلة تنامي الأحداث بينما اختصت الأعمال بتوزع الكثافة الحكمية على البدايات والنهائيات مما يفضح توظيفها اعتبارياً لها. وقد ساهمت حكم الرواية الذهنية في تكسير خطية الزمن وإثراء الحدث مهما بدا هامشياً أو جزئياً وكشفت اختياراً فنياً يقوم على البداية النموذجية المأزومة والنهاية المفتوحة. وتميّزت رواية الشحاذ باحتوائها حكمة تأسيسية كانت السبب الباعث للتجارب التي خاضها البطل: ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها[26]. وبتناول علاقة الحكمة بالخطاب الروائي أي بالزمن وبالسرد كشفت الحكم عن تميز الرواية الذهنية بالإستشراف والإسترجاع. مما أحال على خاصية تكسير خطيّة الزمن فيها وأثبتت متابعة الحكم وما تضمنته من وحدات زمنية أن الرواية الذهنية تختص بطرح إشكالي للزمن وظّف في طرح القضية الفكرية إلى جانب النقد السياسي والاجتماعي المحيل على زمن الابداع. وكثيراً ما تنتهي الرواية الذهنية بإحالة على التاريخ البعيد دلالة على استمرارية للقضية الذهنية المطروحة.

وفيما يخص علاقة الحكمة بالسرد تبيّن كثافة حضورها في الحوار الخارجي يليه الحوار الباطني منقولاً ومسروداً وتداعياً،

والتقنية الأخيرة - أي التداعي - تكاد تكون ميزة اختصت بها الرواية الذهنية وحكمها.

أما بقية المستويات السردية فخلت من الحكمة ماعدا السرد بشكليه: التّابع والآني.. ولا يعدم الأمر تواجداً للحكم داخل أشكال من السرد المدرج مثل الرسائل والمفكرات.

وكشفت الحكم أيضاً طبيعة الرؤية السردية المهيمنة على الروايات فكان الراوي ظاهراً في الأعمال الأولى وكانت الرؤية خلفية. أما في الأعمال الذهنية فغاب الروائي - إلاّ لماماً - وكانت الرواية منقولة. وفي الحالات النادرة التي يظهر فيها الروائي كانت الرؤية مصاحبة أكثر منها خلفية. وأثمر ذلك تميز الحكم بحركة تصاعد وتنام في الرواية الذهنية وحركة تنازل فيما سبق لأنها تكشف منذ البداية عن قيم معيارية توجّه المرويّ.. وتقوده إلى مواعظ ختامية.

وعن علاقة الكاتب بالحكم ومدى حضور شواغله الفكرية والسياسية فيها ومدى تأثير تكوينه الأكاديمي في توافرها وتوظيفها أثبتت دراسة الحكم أن الرصيد الأكبر هو للحكم الروائية التي تستدعيها متطلبات العمل الروائي.. ولا يخلو الأمر من حكم مركزية تعبر عن شواغل ثابتة لدى المؤلف أو حكم مرحلية تكشف موقفه من فترة تاريخية معينة مر بها مجتمعه.

أما عن لغة الكتابة وأسلوب صياغة الحكمة فيمكن القول إن حكم الرواية الذهنية تقترب من الشعرية بينما تميزت حكم

المراحل السابقة باللغة التراثية المفخمة جزالة وفصاحة. وإذا ما اهتممنا باستعمال الضمائر في الحكم المستخرجة سنخلص إلى أن الرواية الذهنية وحدها أنزلت الحكم في إطلاقها وشموليتها إلى ساحة النقد الفكري والاجتماعي المقيّد بعصر ومجتمع وطبقة وفئة.

خاتمة:

وإذا كانت حكمة نجيب محفوظ قد قالت «إننا بحاجة إلى أن نعود إلى الحياة مراراً وتكراراً حتى نتقنها»[27] فكيف بمحاولة نقدية كلّما عاد الإنسان إليها أحس بالحاجة إلى التعديل والإضافة.. فالكمال منشود مفقود. و«قدح الحياة في أسعد أحوالها لا يخلو من كدر»[28] كما تقول حكمة محفوظية أخرى. ولقد كان جهد العمل مركزاً في دوائر ثلاث صغراها أسلوبية محض هي الحكمة في ذاتها ووسطاها أسلوبية سردية هي الحكمة في إطارها الروائي والدائرة الكبرى هي الحكمة في علاقتها بمبدعها والظرف الاجتماعي والتاريخي الذي أطّر العمل الروائي بأكمله. ولقد كانت إشراقة حكمة تلتمع أثناء البحث خير حافز وحاد تقول إحداها: «لا خجل من الخوف إذا المرء عليه انتصر وما معنى القوة إذا لم تستو فوق خلجات الخور»[28]. وتقول أخيرة: «عندما تنضج الثمرة تمّحي من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء»[30].

الهوامش

1) راجع مادة حكمة في «الموسوعة الفلسفية العربية». معهد الإنماء العربي مجلّد (1) ط بيروت. 1986 ص 386.

2) راجع مادة حكم في لسان العرب. ط 1 دارصادر بيروت. 1965 ج 50. ص 141.

3) أحمد أمين. ضحى الإسلام. ط 10 دار الكتاب العربي. د.ت. ج 1. ص: 249.

4) رجيس بلاشير. تاريخ الأدب العربي ط 1 تونس 1986 ج 1. ص 416.

5) م.ن. ص 423.

6) شوقي ضيف. العصر العباسي الأول. ط 4 دار المعارف القاهرة 1972 ص 148 - 149.

7) أحمد أمين. ظهر الإسلام. ط 5 دار الكتاب العربي. لبنان د.ت. ج 2. ص: 171.

8) بلاشير. تاريخ الأدب العربي. ج 2. ص: 883.

9) محمد حسين هيكل. أبو الطيب المتنبي. طبعة دار الكتب الحديثة. بيروت. د.ت. ص 14.

10) رجيس بلاشير. مرجع سابق ج 1. ص : 362.

11) الجرجاني. أسرار البلاغة. ط 2. دار المعرفة. لبنان 1982 ص: 307.

12) المرجع نفسه. ص: 94.

13) ابن وهب. البرهان في وجوه البيان. الطبعة الأولى. بغداد 1967 ص: 67.

14) ابن رشيق. العمدة. الطبعة الرابعة. القاهرة. 1972 ج 1. ص: 193.

15) الميداني. مجمع الأمثال. ط. منشورات دار النصر. دمشق. بيروت ج 1. ص: 7.

16) المرجع نفسه. ج 1. ص: 8.

17) عبدالفتاح كيليطو. الأدب والغرابة. دراسات بنيوية في الأدب العربي ص: 15.

18) نجيب محفوظ. الشحّاذ. ط 2. دار القلم. لبنان. د.ت. ص: 27.

19) المرجع نفسه ص 121.

20) محمد مندور. الأدب وفنونه. دار النهضة. القاهرة 1980.

21) عبدالسلام المسدّي. النقد والحداثة. دار الطليعة بيروت 1983. ط1 ص: 107.

22) محمد الهادي الطرابلسي. بحوث في النص الأدبي. الدار العربية للكتاب 1988 ص 100.

23) البشير المجدوب . حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى. الدار العربية للكتاب 1982.

24) توفيق بكّار: جدلية الحكمة والسلطان في القراءة والكتابة ندوة. منشورات جامعة تونس. تونس 1982.

25) البشير المجدوب. حول مفهوم النثر الفني. ص : 11.

26) نجيب محفوظ «الشحّاذ»: الطبعة الثانية دار القلم بيروت. 1972 ص: 26- 62 - 70.

27) نجيب محفوظ. «السمّان والخريف» طبعة 1 دار القلم بيروت. 1972 ص : 201.

28) نجيب محفوظ «ملحمة الحرافيش» الطبعة الرابعة مكتبة مصر القاهرة 1985 ص 127.

29) ملحمة الحرافيش: ص 122.

30) ملحمة الحرافيش. ص 251.

